ميشيما
أو رؤيا الفراغ

مرغريت يوسنار

PL
833
.17
Z5
Y88
1984
c.2
Books
SAKHIR

ترجمة
بسام حجار

السويدي

الحيوية هي اللذة الابدية

وليم بليك
زواج السماء والجحيم

ولكن إن فسد الملح، فبماذا يملّح؟

انجيل متى - ٥ - ١٣

مت بالفكر كل صباح فلا تعود تخشى الموت

هاغاكور
مؤلف يابابي من القرن الثامن عشر

جامعة البحرين
المكتبة
LIBRARY

يصعب علينا دائماً أن نطلق حكماً على كاتبٍ معاصر كبير : إذ تنقصنا المسافة الزمنية الفاصلة . وتتضاعف هذه الصعوبة إذا كان هذا الكاتب ينتمي إلى حضارة تختلف عن حضارتنا ، حيث تدخل في اللعبة الميول الأكزوثية أو الحذر منها . وتتعاظم فرص سوء الفهم ، كما في حالة يوكيو ميشيما ، عندما تمتزج عناصر ثقافته الخاصة بعناصر ثقافة الغرب التي تَمَثَّلها بنهمٍ ، أي بالنسبة لنا ، حين يمتزج ما هو عادي بما هو غريب في كلِّ عملٍ من أعماله بنسبٍ متفاوتة وبتأثيراتٍ وبنجاحات متنوعة . إلاَّ أنَّ هذا المزيج ، في الغالب هو الذي يجعل منه في عددٍ من مؤلفاته ممثلاً صادقاً لبلده « اليابان » المتغربن بقوة هو أيضاً ، والذي ، برغم ذلك ، ما زال يتسم ببعض الخصوصيَّات الثابتة . ولعلَّ طريقة بروز هذه الخصوصيات اليابانية التقليدية إلى السطح وانفجارها لحظة موته هي التي تجعل من ميشيما الشاهد ، وبالمعنى الأصلي للكمة ، الشهيد ، على « اليابان » البطولية التي التقاها ، على نحوٍ ما ، بعكس التيَّار .

لكنَّ الصعوبة تتعاظم أيضاً ـ مهما اختلفت البلدان والحضارات المعنية ـ عندما تكون حياة الكاتب على هذا القدر من التنوّع ، غنيَّة ، متهوِّرة ، أو حتَّى في بعض الأحيان ، محسوبة بدقّة على صورة نتاجه ، حيث يمكن أن تميّز في هذه أو ذاك ، الأخطاء والمهارات والمساوىء نفسها ، ولكن أيضاً الفضائل نفسها كما ، أخيراً ، العظمة نفسها . من المحتَّم أن يقوم توازن غير ثابت بين الاهتمام الذي نوليه للرجل والإهتمام الذي نوليه لمؤلفاته . لقد ولَّى زمن كنَّا نتذوَّق فيه

« هاملت » دون أن نبالي كثيراً بشكسبير : إن فظاظة الفضول إزاء حدَّوتة السيرة هي سمة عصرنا المضاعفة بوسائل صحافةٍ و إعلام موجهة لجمهور تتضاءل قدرته على القراءة . إننا نميل جميعاً لأن نأخذ بعين الاعتبار فقط الكاتب الذي ، حسب التعريف ، يعبِّر عن نفسه في كتبه ، بل وأيضاً الفرد ، المشتت دائماً بالضرورة ، المتناقض والمتبدِّل ، المختبىء هنا والمرئي هناك ، وأخيراً ، وعلى سبيل التخصيص ، ربَّما ، الشخصية ، هذا الظلّ أو هذا الانعكاس الذي يساهم الفرد نفسه أحياناً (كما هي حالة ميشيما) في إسقاطه لدواعي الدفاع الذاتي أو التبجّح ، والتي دونها ، أو ما بعدها ، عاش الانسان ومات في هذا السرّ المنيع الذي هو سرّ كلّ حياة .

تلك هي احتمالات الخطأ في التأويل . دعونا نتخطَّاها ، ولكن لنتذكر دائماً أن الحقيقة المركزية ينبغي أن نبحث عنها في نتاج الكاتب : فما اختار المؤلِّف أن يكتبه ، أو ما كان مجبراً على كتابته ، هو المهمُّ في النهاية . ومن المؤكَّد أنَّ موتَ ميشيما المتعمَّد هو واحد من نتاجاته . إلاَّ أن فيلماً كفيلم « شعور وطني » وحكاية سرديَّة كوصف انتحار « إيزاو » في « خيول هاربة » يضفيان كثيراً من الأضواء على نهاية الكاتب ويفسرانها جزئياً ، بينما لا يتعدَّى موت المؤلِّف كونه تصديقاً لهما دون أن يفسرهما .

طبعاً يبدو أن مثل هذه الحكايات الصغيرة المعبِّرة من مرحلتي الطفولة والصبا تستحق أن تحفظ في خلاصة موجزة لهذه الحياة ، إلاَّ أنَّ المراحل الصادمة هذه تأتينا في غالبيتها ، من « اعترافات قناع » ، وهي موجودة ، متفرقة بأشكالٍ مختلفة ، في أعمال روائية متأخرة أكثر ، وقد اندرجت في خانة الهواجس أو في منطلقاتٍ لهاجس

معاكس ، تقيم ، بشكلٍ نهائي ، في هذا النسيج القوي الذي يقود فينا كلَّ الانفعالات وكلَّ الأفعال . من الأهمية بمكان أن نرى هذه الخيالات تنمو وتتضاءل في روح إنسان كما في أوجه القمر في السماء . وبالتأكيد إنَّ بعض القصص السردية المعاصرة ، الحكائية في حدود ما ، وبعض الأحكام الحيَّة ، كما في الصورة الخاطفة غير المرتقبة ، تستخدم أحياناً لاستكمال أو لتأكيد أو لنقض الصورة الذاتية التي رسمها ميشيما نفسه لهذه الأحداث العابرة أو للحظات ـ الصورة هذه . إلاَّ أنَّه بفضل الكاتب وحده نستطيع أن نسمع ارتجاجاتها العميقة كما يسمع كلُّ واحدٍ منا ، ومن الداخل ، صوته ووجيب دمه .

قد يكون أغرب ما في الأمر أنَّ العديد من هذه الأزمات الانفعالية لدى ميشيما الطفل أو المراهق تتولَّد من صورة في كتاب أو فيلم غربي كان الياباني الشاب ، المولود في طوكيو عام ١٩٢٥ ، معرَّضاً لها . فالصبي الصغير الذي يفقد تعلّقه برسمةٍ جميلة من كتابِ الصور خاصته لأنَّ خادمته أفهمته أنها ليست صورة فارس ، كما كان يظن ، بل صورة امرأة اسمها « جان دارك » ، إنَّ هذا الصبي يحسُّ بأن الأمر خدعة تنال من ذكورته الطفلية : المهمّ بالنسبة لنا أن « جان » أوحت اليه بردة الفعل هذه، وليس مجرد أي امرأةٍ من بطلات الـ « كابوكي » متنكرة في زي رجل . وفي المشهد الشهير لأوَّلِ قذف منوي أمام صورة للوجة « غويدو ريني » سان سيباستيان » ، يمكن أن يُفهم استلهام عنصر الإثارة الجنسيَّة من الرسم الباروكي الايطالي لأنَّ الفنّ الياباني لم يعرف ، حتى في الرشميات الإيروسية ، هذا التمجيد للعري كما هو الأمر في فنوننا .

هذا الجسد العاضِل ، الخائر والمنهك في استسلامه الذي يكاد يكون شهوانياً للاحتضار ما كانت لتعبِّر عنه أيةُ صورة لساموراي مستسلم للموت : إنَّ أبطال « اليابان » القديمة يحبّون ويموتون في دروعهم التي من حرير أو فولاذ .

ثمة ذكريات ـ صدمات أخرى هي ، بعكس ذلك ! ذكريات يابانية خالصة . لقد أشاع ميشيما في صورة « جامع القاذورات الليلية » الجميل ، وهي تورية شعرية تعني « مُنظِّف المراحيض » ، وجهاً فتياً وصلباً يهبط منحدر التلّة تحت أشعة شمس المغيب .«تلك الصورة هي الأبكر بين الصور التي ظلّت تعذبني وترعبني طوال حياتي » . وبدون شك لا يخطىء مؤلف « اعترافات قناع » في ربطهِ بين التورية التي أسيء تفسيرها للطفل وبين صورة لأرض ما ، لا نعرفها بالضبط ، خطرة ومؤلّمة[1] في آنٍ معاً . إلاَّ أنَّ أيَّ طفلٍ أوروبي كان ليؤخذ بالطريقة نفسها ، بصورة البستاني ذي القامة الصلبة ، الذي من شأن عمله الجسماني وثيابه أن توحي بأشكال جسده ، فتغيِّر من نظرته إزاء عائلة بالغة الرصانة والتكلُّف . وفي الاتجاه ذاته ، وبطريقةٍ مؤثرة كالهجمة التي يصفها ، يبدو مشهد اقتحام بوابتي الحديقة أثناء موكب احتفالي ، من قبل شبَّان يحملون أكفان « شينتو » المقدَّسة وهي تتراقص بين جانبي الطريق محمولة على الأكتاف القوية . إنَّ الطفل المحاط بالنظام العائلي أو بالفوضى

---

(١) نشير إلى أن كلمة (dirt) (قذارة) ، باللغة الانكليزية الأميركية ، هي كلمة شائعة أيضاً بمعنى « أرض نباتية » ، تربة عضوية ، أي باختصار « تربة » بالمعنى الذي يستخدمه البستاني .

ضع قليلاً من التراب في هذه الأرض . (Put a little dirt in this flower Pot) .

العائلية يشعر ، للمرة الأولى ، أنه يرى ، بخوفٍ وشحوب ، رياح الخارج تعبر أمامه . وهي تعصف بكلِّ ما سيظلُّ ذا قيمةٍ بالنسبة له : الشباب ، القوة البشرية ، والتقاليد التي كان يراها حتّى اللحظة مجرد مشهد استعراضي أو « روتيني » تمتلىء فجأة بالحياة . إنَّ المقدَّسات ستعود للظهور مجدداً في هيئة « الإله البرّي » الذي ستجسده « إيزاو » في « خيول هاربة » ، وفيما بعد في « الملاك يتعفَّن »[1] ، حتّى تحلَّ رؤية « الفراغ » البوذي الكبير وتمحو كلَّ شيء .

وفي روايته الأولى « التعطش للحب » حيث الشخصيَّة الرئيسيَّة إمرأة شابة شبه مجنونة بسبب الحرمان الشهوي ، تشعر العاشقة ، التي تُدفع (أثناء احتفال تهتكي ريفي) ، إلى صدر البستاني الشاب العاري بأنها وجدت في هذه الملامسة لحظة سعادة عنيفة . إلاَّ أنَّ هذه الذكرى ستظهر من جديد في « خيول هاربة » ، لكنْ ، هذه المرأة ، بسيولة شبه خرافية ، تماماً كالجذوع الخريفية اليابسة التي تعود وريقاتها في الربيع ، وتظهر في نهاية الخريف مفاجئةً ، نحيلة ورائعة ، في هيئة رجلين فتيين يجرَّان طنابر الزنابق المقدسة ويدفعانها إلى جانب « إيزاو » التي كانت قد قطفتها من حديقة معبد ، بينما « هوندا » ، المتلصص -

---

(١) العنوان الإنكليزي هو : «The decay of the angel» . ويعطي القاموس الفرنسي لكلمة decay معنى : الأفول ، أو الانحطاط ، وهما معادلان ضعيفان لكلمة تعني أيضاً « التعفُّن » الذي يعطيه Oxford English dictionary كلمة Rot كمعادل له . لقد اقترح عليَّ صديق انكلو ساكسوني واسع الاطلاع أن تكون ترجمة العنوان «l'Ange pouvrit» (الفعل في صيغة الحاضر) ، وهو معادل فظ لكنَّه يتلاءم ووجهة الكتاب . أما عنوان الترجمة التي ستصدر عن منشورات غاليمار فهو : « الملاك في حالةِ تعفن » ، فهو جيد أيضاً .

الـرائي ، ينـظر اليهم ، كـما ينـظر ميشيـما نفسـه ، عبـر مسـافة تجـاوز العشرين عاماً .

في هـذه الأثناء كـان المؤلف قد اختبـر ، شخصيًّاً ، هـذا الهذيان النـاتـج عن المجهـود الجسـدي والتعب والعـرق وبهجـة الاختـلاط بـالحشود ، عنـدما أختـار أن يشارك في أحـد المـواكب الاحتفـاليـة وأن يضع هو أيضاً عُصابة الجبين التي يرتديها عادة حملة الأكفـان المقدَّسـة . وفي احـدى صوره يبـدو فتيًّـاً ، ولمـرَّةٍ واحـدة ، ضـاحكـاً ، ومـرتـدياً « كيمـونو » قـطنياً يكشف عن صـدره شأن رفـاقـه من حملة الأكفـان . وحده « إشبيلي » شاب ، عايش الحميَّة الدينيَّـة قبل أن تـطغى عليها ، لسنوات خلت ، رحلات السياحة المنـظمة ، من شـأنه أن يحسَّ ببعض هـذه الثمالـة حين يـواجه في شـوارع الأنـدلس البيضـاء بـين تمثـال الـ « ماكرينا » وتمثال « عـذراء الغجر » . ومن جـديد تـظهر هـذه الصورة الاحتفالية نفسها ، لكن هذه المرَّة على لسـان شاهـد عيان ، هـو ميشيما نفسه ، أثناء احدى رحلاته الأولى الطويلة ، والـذي ظلَّ متـرددًا طوال يـومين متتـاليين أمـام الخليط البشـري الهـائـل في كـرنفـال « ريـو » ولم يقـرِّر ، إلاَّ في اليـوم الثـالث ، أن يغـرق في هـذه الكتلة المتشـابكـة والمنصهـرة في الرقص . لكنْ من المهمَّ أيضـاً أن نعرف إذا كـانت لحظة أوليّة من الرفض أو الخشية مماثلة لمـا تعرَّض لـه « هونـدا » و« كيواكي » لحـظة هربهـما من الصرخـات الوحشيـة التي كـان يـطلقهـا مسـايفـو الـ « هيندو » والتي لن يلبث « إيزاو » وميشيما ، نفسه ، أن يـطلقاهـا بملء رئتيهـما . وفي أيـة حـال انَّ الإنـطواء أو الخشيـة يسبقـان الاستسـلام المرتبك أو النظام الصارم الذي لا يختلف عنه بشيء .

تبـدأ الدراسـة ، عادةً ، بتعيـين الوسط الـذي يحيـا فيـه المؤلِّف .

واذا كنتُ لم أتبع هذه القاعدة فلأنَّ هذه الخلفية ليست كبيرة الأهمية ما دمنا لا نرى ظلَّ الشخصيَّة ينسحبُ عليها . فهذه العائلة التي نبحث ، شأن أي عائلة أخرى ، من الغُفلية الشعبية ، منذ أجيال عديدة ، تفاجئنا بتنوِّع غريب في إنتمائها إلى مراتب وجماعات وثقافات متقاطعة في هذا الوسط الذي يبدو ، من الخارج ، سهل التحديد . ففي الواقع نجد أن عائلة ميشيما ، كغيرها من عائلات البورجوازية الكبيرة الأوروبية لا تنفصل عن الطبقة الفلَّاحية إلَّا في بداية القرن التاسع عشر لتصل إلى حيازة الشهادات الجامعيَّة ، التي كانت لا تزال قليلة وذات شأن ، فتحاول التوصل ، إلى تبوّء مراتب عليا متفاوتة من وظائف الدولة . كان الجدُّ حاكم جزيرة لكنَّه تقاعد على أثر قضيَّة رشوة انتخابية . أمَّا الأب ، وهو موظَّف في إحدى الوزارات ، فيكتسب شخصية البيروقراطي الصارم والعجوز ، محاولاً أن يعوِّض في حياته المتحفظة هفوات سلفه . ولا نعرف عنه سوى تصرُّف واحد يثير الدهشة . : يقول ميشيما أنَّه ، لثلاث مرَّاتٍ على التوالي وأثناء إحدى نزهات الصيف على طول الخط الحديدي ، كان يأخذ الطفل بين ذراعيه ، وعلى مسافة مترٍ واحد من القطار الذي يعبر مسرعاً ، معرضاً إياه لدوامات الهواء التي تخلفها هذه السرعة ، دون أن يطلق ، هذا الأخير ، بسبب رواقيته المبكرة أو فزعه ، ولو صرخةً واحدة . كان الأب ، القليل العاطفة والذي كان يؤثر أن يرى إبنه راغباً في الوظيفة الرسميَّة بدل أن ينطلق في عالم الأدب ، يُخضع الطفلَ لاختبار جَلَدٍ من النوعِ الذي سيفرضه ميشيما على نفسه فيما بعد[1] .

---

(١) من الملاحظ أنني ، هنا ، لا أفسح في المجال لتأويلات علم النفس أو علم النفس التحليلي ، أولاً لأنها كانت موضوع العديد من الدراسات ، وثانياً ، لأنَّها تتخذ ، في =

أوليّة ، إنطباعه المبكر بغرابة الأشياء . لكنَّ الأهمَّ أن هذه التجربة قد أتاحت له أن يكون محبوباً بجنون وأن يتجاوب مع هذا الحبّ الكبير .

« في الثامنة من عمري كان لي حبيبة في الستين » ، هذا ما قاله في إحدى كتاباته . ومثل هذه البداية تعتبر كسباً للوقت .

لا أحد ينكر أنَّ الطفل ، الذي سيصبح ميشيما ، كان يعاني ، في حدودٍ ما ، صدمة العيش في مثل ذلك المناخ الغريب ، وهذا ما تذهب اليه بعض الدراسات التي تناولت سيرته وفق توجّهات علم النفس . ومن الممكن أن نرى، وبدون إطالة هنا أيضاً ، أنَّه كان معرَّضاً لقدرٍ أكبر من البلبلة والتجريح النفسي بسبب الضائقة المالية ، نتيجة طيش جدّه ، وضحالة والده المؤكّدة و« الخلافات العائلية السطحية » ، التي يذكرها هو نفسه ، أي هذا الخبز اليومي لعددٍ كبير من الأطفال . إنَّ الجنون والتفسُّخ البطيء ، والحبُّ المرتبك لإمرأةٍ عجوز مريضة ، هي العناصر التي يبحث عنها شاعرٌ في سيرة الشاعر هذه ، بوصفها اللوحة التي تكتمل بمشهد الموت ، الخاطف والعنيف .

ليس صحيحاً أن أجداده لأبيه الآخرين ينتمون ، كما كان يرغب في الاعتقاد ، الى احدى أُسَر الساموراي العسكريّة التي تبنَّ ، في أيامه الأخيرة ، أخلاقها البطوليَّة . ويبدو أنَّ في هذا الاعتقاد مثالاً لرغبة كاتب كبير في اضفاء ألقاب النبالة على ذاته ، كما فعل « بلزاك » من قبل ، وكما فعل فيني (Vigny)بطريقة ما ، أو حتى « هيغو » الذي كان يوحي بانتسابه إلى أجدادٍ رينانيين . إذ يبدو ، في الواقع ، أن عالم الموظفين والمربين الذي تحدَّر منه ميشيما ، كان قد

اتخذ له مثال الإخلاص والتقشف الذي كان يسم حياة الساموراي فيما مضى ، لكنَّ هذا الوسط لم يكن يلتزم بهذا المثال في الحياة العملية كما يتضح من سلوك الجدّ .

لكن مما لا شك فيه أنَّ ميشيما لم يستطع أن يمحي تقاليد الارستقراطية المحتضرة ، في شخصيتي الكونت والكونتيسة « اياكورا » ، في قصة « ثلج الربيع » ، إلاَّ عبر استعادته لأسلوب سلفه وتقاليده . كذلك في فرنسا ، لقد بات من الطبيعي أن تتفتح مخيلة كاتب القرن التاسع عشر على خيالات « غوثا » بعد اتصاله الجسدي بامرأةٍ عجوز ، إلاَّ أنَّ الحالة النموذجيَّة فقد كانت تعبِّر عن صلاتِ شاب بعشيقة متقدِّمة في العمر : لقد أعاد بلزاك خلق العالم الكبير إنطلاقاً من الصورةِ التي كانت توحي بها ، كمروحةٍ مفتوحة ، « مدام برني » و « مدام جونو » ، كما يعبِّر « مارسيل بروست » عن تعطشه لمجتمع ارستقراطي عبر تعلُّقه الرومانسي بشخصية « مدام غيرمنت » التي تكبره بعشرين عاماً . هنا ، يبدو بوضوح الرابط ، الذي يكاد يكون جسمانياً ، بين الحفيد والجدة ، والذي يقيم صلةً بين الطفل و« يابان » الأزمنة الغابرة . وعبر انقلاب ، شائع في الأدب ، تبدو الجدَّة ، في « ثلج الربيع » ، وكأنها ، هي أيضاً ، شخصيَّة غريبة الأطوار بالنسبة للمحور العائلي في أسرة « ماتسوغاي » ، لكنَّها تمثِّل الأصول الريفية في وسط النبالة الصاعدة . هذه العجوز المقتدرة التي ترفض النفقة التي تخصصها لها الدولة بعد موت ولديها في الحرب الروسية ـ اليابانية ، « لأنهما لم يقوما إلا بواجبهما » ، هذه المرأة تجسِّد وفاءً فلاَّحيّاً كانت أسرة « ماتسوغاي » قد تخلَّت عنه . إنَّها تؤثر « كيواكي » ، ضعيف البنية ،

تماماً كما كانت الجدَّة تؤثر ميشيما النحيل . وفي الشخصيتين ما يذكّر بالماضي .

إنَّ « اعترافات قناع » ليست مجرد سرد عيادي لحالةٍ خاصة ، بل إنها تقدِّم ، في الوقت نفسه ، صورة للشبيبة بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ، ليس فقط في اليابان ، بل في كلِّ مكان تقريباً ، وما زالت تعبِّر ، في حدودٍ ما ، عن شبيبة اليوم . إن هذا الكتاب تحفة مقتضبة عن القلق والانحطاط وليس من المستغرب أن يذكِّر ، برغم إختلاف الموضوع والمكان ، بـ « غريب » كامو المعاصر له تقريباً . أعني بذلك أنَّه يحتوي عناصر الإنطواء نفسها . ثمة مراهق يشهد ، دون أن يفهم ، هذا إذا كان ثمَّة ما يُفهم ، كوارث ليس لها مثيل في التاريخ ، فيتخلَّى عن الجامعة ليعمل في مصنع حربي ، يتجوَّل في الشوارع المشتعلة تماماً كما كان ليفعل لو أنَّه « كان يعيش في لندن » ، أو « روتردام » أو « دريسد » بدل ان يكون من سكَّان طوكيو .

« كان الواحد منا ليصاب بالجنون لو استمرَّت هذه الحالة » . ولن يستعيد « هوندا » ، إلاَّ بعد عشرين عاماً ، شريط الذاكرة ، فتعبر أمام عينيه ، في زيِّه المضحك وهو يرتدي عصابات الساق الخاصة بالرديف المدني ، صور طوكيو بجسورها المحترقة ، ومجاري مياهها المحطَّمة وأنقاض حديقة أسرة « ماتسوغاي » التي أصبحت أرضاً مفرزة يصعب التعرُّف إليها . وعلى مقعدٍ ، كما في أحد كوابيس « غويا » ، تجلس فتاة « الغيشا » التي قاربت التسعين ، والتي كانت ، في عيني حبيبة « كيواكي » ، مرضعة جولييت » ، مجصَّصة ، ممروطة ، تضع شعراً مستعاراً ، إلى كونها تتضور جوعاً ، وقد جاءت ، هي أيضاً ، لترى ، عن كثب ، ما لم يعد موجوداً .

إن المسار الذي أوضحناه فيما سبق يجانب جوهر الكتاب ، أي أحداث الطفولة ومرحلة البلوغ التي كانت ، فيما يتعلَّق بميشيما ، موضوع نقاش ، ذلك أنَّ هذا الكتاب الصغير هو أحد الأعمال النادرة التي نشعر معها أنها سيرة ذاتية عفوية أي أنها كتبت بمعزلٍ عن أي بناءٍ روائي . وكما هو شائع في أية سيرة ذاتية يكتبها ، بجرأة ، شاب لم يتجاوز الرابعة والعشرين ، نجد أن « الإيروسيَّة » هي الغالبة في كلِّ شيء . إنَّ حكاية عذاب الرغبات المكبوتة ، شبه اللاواعية ، قابلة لأن تحدث في أي مكان في النصف الأوَّل من القرن العشرين ، أو الأزمنة السابقة بالتأكيد . فالحاجة ، شبه الهجاسية ، لتطبيع الذات ، وهوس العار الاجتماعي ، الذي يقول عالم الإناسة « روث بنيديكت » أنَّه احتلَّ مكانة الخطيئة في مجتمعاتنا دون أن يدفع مسار الحريَّة الإنسانية إلى الأمام ، كلُّ هذه العناصر نجدها في كلِّ صفحة ، وعلى نحوٍ لم تعهده اليابان القديمة ، وباسهاب حول بعض الموضوعات أو بالاستناد إلى معايير مختلفة . ومن المؤكَّد أيضاً أنَّ الشخصية ، وهي عارض كلاسيكي ، تعتقد أنها وحدها ، دون الآخرين ، تعاني ممَّا تعانيه . فمنتهى الكلاسيكيَّة يعبِّر عنه هذا الصبي النحيل ، الذي لا يتمتع بالانتماء إلى المراتب الاجتماعية العليا ولا بالثراءِ الذي يجعله نداً لزملاء الدراسة في « معهد الأعيان » التي لم يدخلها إلَّا بعد جهد ، وحيثُ يؤخذ ، عن بعد ، بأكثر التلاميذ خطوةً وأبرزهم في الرياضة البدنية : إنَّه الموقف الأبدي لـ « كوبرفيلد ـ ستيرفورث » ، لكنَّه ، ههنا ، أشدُّ جرأةً فيما يتعلَّق بخيالات الحبّ ، بما أنَّ الأمر لا يتعدَّى نطاق الخيالات . إنَّ حلم اليقظة الذي يظهر فيه الحبيب كطعام جاهز لمأدبةٍ آدميَّة* ، ليس ،

* نسبة لأكلة لحوم البشر (م .) .

على سبيل الدقةِ ، مشهداً محبباً لكن يكفي أن نكـون قد قـرأنا « ساد » و « لـوثـر يـامـون » أو أن نـرجـع ، بشيءٍ من الحـذلقـة ، إلى ثقـاة « اليـونان » القـديمـة وهم يتقـاسمـون لحمَ « زاغـروس » ودمَـه ، لكي نتبينَّ أن ذكرى الشعـائر الـوحشيَّة للمفتـرسين مـا زالت تحوِّم في ذاكـرةِ البشر أينما كانوا ، وأنَّها لا تستعـاد إلاَّ من قبل شعـراءِ يتمتعون بـالجرأة اللازمة لذلك . هذا بالإضافة إلى أنَّ الفـولكلور اليابـاني يزخـر ، (من نـاحية أُخـرى) ، « بالبـريتـاس » ، أي بـالأشبـاح الجـائعـة التي تبتلع الأمـوات والتي تذكّـر هـذه الفـانتـازيـا السـوداء بهـا وبـاحـدى قصص مجمـوعة « حكـايات ضـوء القمر والمـطر » الـرائعـة التي كتبهـا « أويـدا اكينـاري » في القـرن الثـامن عشـر وهي بعنـوان « الشيـطان » ، حيث راهبٌ قاتل ومفتـرس يحظى بـالشفاء والخـلاص على يـدِ أحد أقـرانه من رهبـان الـ « زن » . أمَّـا هنـا فـما من شفـاءٍ أو خـلاص ينتـظر الحالم الشـاب ، بـاستثنـاءِ الحلول العـاديـة التي تنتـج عن تـلاشي خيـالاتِ المراهقة على مشارف سن البلوغ .

إنَّ العـلاقة المتـرددة وغير المجـدية بـين بـطل « اعتـرافـات قنـاع » ورفيقة طفولتـه ، المتزوجـة من رجل آخـر ، ولقاءاتهـما التي تبدو عـابرة وسـرِّية في أحـد الشـوارع أو أحـد المقـاهي ، يمكن ، هي أيضـاً ، أن تتـابع مسـارها في بـاريس أو نيويـورك كما في طـوكيو . فهـذه اليابـانيـة الشابة ، القلقـة في حياتهـا ، تتحدَّث عن رغبتهـا في أن تتلقى العماد، كم يمكن لأميركية شابة ، في أيـامنا هـذه ، أن تبدي رغبتهـا في اعتناق الـ « زن » ، كـما نتعـرَّف أيضـاً عـلى النـظرة الخـاطفـة التي يلقيها الشـابُ، الذي بـدأ يضيق برفيقتـه الـظريفـة والبـاهتـة بعض الشيء،

على المتشردين الوسيمين الجالسين إلى البار . وينتهي الكتاب عند هذه الاشارة .

* * * *

قبل « اعترافات قناع » لم يلق ميشيما سوى بعض النجاحات الإطرائية . فقد كان كتابه الأوَّل ، « الغابة المزهرة » ، الذي كتبه في السادسة عشرة ، مستوحىً من الأجواء الشاعرية لليابان القديمة . وحتَّى آخر كتاباته كانت بعض القصص القصيرة حول الموضوع نفسه وبالأسلوب نفسه ، تظهر في نتاجه الذي كان يبدو واضحاً ، أنَّه يتحوَّل ، أكثر فأكثر ، إلى « الحداثة » . ذلك أن إلمامه باليابان الكلاسيكية ، كما يُقال ، كانت تفوق معرفة معظم معاصريه بها ، هذا إذا استثنينا المختصين منهم بالطبع . ولم يكن اطلاعه على الآداب الأوروبيَّة أقلَّ أهمية . فهو يقرأ الكلاسيكيين مع إيثارٍ واضحٍ ، على ما يبدو ، لـ « راسين »[1] . لقد انكبَّ على اللغة اليونانية بعد عودته من اليونان فأكتسب منها الكثير مما جعله يُدخل على هذه التحفة القصيدة التي تحمل عنوان « صخب الأمواج » مزايا الإتزان والرصانة التي يُعتقد أنها يونانية . ولقد تعرَّف عن كثب على الأدب الأوروبي ، وعلى الأخص ، كتَّاب ما قبل المعاصرة ، مثل « سوينبرن » (Swinburne) و « وايلد » و « فيلييه » أو « دانونزيو » ، حتَّى « طوماس مان » و « كوكتو » و « راديغيه » الذي كان تأثيره باهراً على

---

(١) قبل موته بوقتٍ قصير ، سوف يظهر ميشيما ، للمرَّةِ الأخيرة على خشبةِ المسرح ، في دور « كومبارس » (أحد رجال الحرس) . في ترجمة أشرف عليها بنفسه لمسرحية « بريتانيكوس » . ويشير « هنري سكوت . ستوكس » ، في كتابه عن حياة ميشيما (نيويورك ١٩٧٤) ، إلى أنّ الحراس الثلاثة الآخرين كانوا يبدون ، من خلال احدى الصور الفوتوغرافية ، وكأنهم متنكرون وغائبون بعض الشيء كما هو شائع

ميشيما بسبب نتاجه المبكر ، وبدون شك ، بسبب موته في ريعان الشباب[1] . إنَّه يذكر « بروست » ويقتطف من أقوال « أندريه سالمون » في « اعترافات قناع » . وفي أعمالِ الدكتور « هيرشفيلد » ، التي كانت قد أصبحت قديمة بعض الشيء ، كان يبحث عن دليل ميوله الحسَّيَّة الخاصة . ويبدو أنَّه ارتبط طويلاً ، وأحياناً حتَّى النهاية ، بأدباء أوروبا ، ليس على مستوى المضمون الذي غالباً ما كان يدعم ويؤكّد مضمونه الخاص ، بل على مستوى ما يكتسبه منهم من عناصر الجدة واللامألوف على صعيد الشكل . واللائحة التي تتضمَّن أفضل كتبه ، وأخرى أقلّ منها جودة ، بين ١٩٤٩ ، و ١٩٦٩ ، وحتَّى قبل

لدى « الكومبارس » الذين يلعبون دور الجنود . وميشيما وحده كانت له الملامح القاسية والوقفة الملائمة .

(١) غالباً ما يتردَّد إسما « دانونزيو » و « كوكتو » في حديث النقاد عن ميشيما ، ويندر أن يخلو هذا الترداد من نكهة الاتهام . هناك نقاط ترابط في الحالتين . « دانونزيو » و « كوكتو » و « ميشيما » هم شعراء كبار . وقد أجادوا تنظيم دعايتهم . ومن الممكن أن نقارن أسلوب « دانونزيو » ذا المنحى الباروكي التفخيمي بأسلوب ميشيما ، وخاصة في بعضِ كتبه الأولى المستوحاة من التنميق الكلامي في عصرِ « هيان » . كذلك ميل « دانونزيو » للرياضة البدنية يشبه ، في الظاهر على الأقل ، شغف ميشيما ببناءِ جسده من خلال نظام الرياضة البدنية . « إيروسية » دانونزيو ، وليس « دونجوانيته » ، نجدها لدى ميشيما ، بل وأكثر من ذلك ، حس المغامرة السياسية التي ستقود الأول إلى « فيوم » والثاني إلى الإحتجاج العلني والموت . إلَّا أنَّ « ميشيما » ينجو من سنوات العزلة الطويلة و « الاحتجاز » المموَّه بالألقاب الفخرية التي جعلت من نهاية « دانونزيو » ملهاةً غير مجدية . أما كوكتو فإنَّ تقلُّبه المدهش يجعله ، ربَّما ، أكثر شبهاً بميشيما ، إلَّا أن البطولة (باستثناء هذه البطولة الخفية التي يتمتع بها الشاعر والتي ينبغي ألَّا تغيب عنا) لم تكن إحدى مزاياه . هذا بالاضافة (والفارق هنا كبير) إلى أنَّ فن كوكتو هو فن ساحر ، بينما فن ميشيما هو فن الرائي .

ذلك بكثير كما سنرى لاحقاً ، سوف تكون أوروبيَّة (ولكن ليس أميركية) أكثر منها يابانية .

بعد النجاح الباهر الذي حققه « اعترافات قناع » وُلد الكاتب . وأصبح ، بالفعل ، يوكيو ميشيما[1] . لقد رفض منصب « البيروقراطي » الذي كان والده قد حثه على قبوله . وبدأ عندئذ يلعب دور الكاتب اللامع ، المتفوق ، الذي يبدو كبير الموهبة ، غزيراً حتَّى الإفاضة ، لا بداعي الرضى عن الذات أو اللامبالاة ، بل لأنه مجبر على كسب ما يعينه على العيش وإعالة أهله ، ولأنَّ لن يستطيع أن يفي بذلك إلَّا إذا كرَّس نصف وقته لأدب « المعيشة » المخصَّص للدوريات واسعة الانتشار والمجلَّات النسائية . ولا يندر أن نجدَ مثلَ هذا المزيج من المركنتيلية والعبقرية الأدبيَّة . فـ « بلزاك » ليس الوحيد الذي عرفَ مرحلة روايات « المعيشة » التي طواها النسيان ، إذ ليس مستحيلاً أن نميِّز في ضخامة « الكوميديا الانسانية » بين الابتكار الذي فرضته الحاجة لتضخيم أرقام المبيعات وسطوة الهذيان المبدع . كما نجد هذه المفارقة نفسها لدى «ديكنز » : « نيل » الصغيرة ، « دومبي » الصغير ، « فلورانس » الملائكية ، « أديث» والزنى الممكن (الممكن وغير المتحقق ، لأنَّه لا ينبغي أن يُصدم القارىء) ، « سكروج » والإحساس بالذنب ، ومباهج « تيتم » الصغير البريئة ، كلُّ هذا ينتج ، في الوقت نفسه ، عن رغبة في

---

(١) الإسم الحقيقي هو « كيميتاكي هيتاوكا » . وقد اختار الكاتب هذا الاسم المستعار منذ كتابه الأوَّل « الغابة المزهرة » حين كان لا يزال في سن المراهقة . ميشيما هو اسم قرية تقع على سفح جبل « فوجي » . ووقع الاسم الأول ، « يوكيو » ، يوحي بالثلج .

تقديم غذاءٍ ثقافي يلائم ذوق البورجوازيَّة المضيفة المشغوفة بقراءة الروايات ، وإطلاق قدرات الكاتب شبه الرؤ ياوية .

لقد ساهم في إضفاء الطابع التجاري على النتاج الأدبي تقليد نشر الروايات في حلقات مسلسلة ، وهو تقليد شائع في أوروبا القرن التاسع عشر ، ومتَّبعٌ على نطاق واسع في « يابان » ميشيما ، بكل ما يفترضه مثل هذا التقليد من متطلبات يفرضها رؤساء تحرير الصحف ، ومن ثمَّ ، الناشرون والجمهور نفسه . حتَّى أنَّ كاتبين مولودين في العزلة هما « هاردي » و « كونراد » كانا قد ارتضيا ، برغم عدم تعاطفهما مع الثقافة الشائعة في عصرهما ، أن يشوِّها بعض أعمالهما إرضاءً للذائقة الشعبية . فمن الواضح أنَّ روايات كبيرة ، كرواية « لورد جيم » ، قد كتبت حتَّى الخاتمة بشيءٍ من الاستعجال والارتباك ، وذلك ، في آنٍ معاً ، بهدف التعبير عن أعمق صورة يمكن أن يرسمها الانسان لحياته ، وبهدف تسديد الفواتير المستحقَّة لعائلةٍ بورجوازية . يبدو أنَّ الكاتب حين يكون لا يزال شاباً ومغموراً ، لا يمتلك الخيار ، وعندما يحظى بالشهرة تكون العادة أصبحت غير قابلة للشفاء . وجلَّ ما يمكن قوله ، فيما يتعلَّق بالكبار منهم ، أنَّ هذه الاحتياجات المالية التي تعيق دائماً الانتاج الفني ، قد أجبرت اليد على استكانةِ الحالم المعتادة ، وساهمت في أن تكون مؤلفاتهم هذه الملغمة الكبيرة التي تشبه الحياة .

حالة ميشيما تختلف بعض الشيء . إذ يُقال أنَّه أخضع هذا الدَفق المربح لنظامٍ صارم . فكما كان الكاتب الياباني ، الواهن الذي اعتقد أنه مسلول في صباه المبكر ، يكرِّسُ ساعتين كلَّ يوم للتمارين البدنية بهدف إعادة تأهيل جسمه ، مهما بلغت المشاغل أو المباهج

التي كانت تزخر بها حياته ، كذلك كان هذا الرجل ، الذي لم تضعفه كميَّات الكحول المستهلكة في الملاهي الليلية أو في الأمسيات الأدبيَّة ، يعتكف في غرفة مكتبه ، عند منتصف الليل في أبعد تقدير ، ليكرِّس ساعتين من الوقت لفبركة نصوصه الشائعة ، فارتفع بذلك عدد أعماله الكاملة إلى ستة وثلاثين في وقتٍ لم يكن يحتاج فيه لأكثر من ستة أو سبعة أعمال ليرسِّخ شهرته . وما تبقَّى من الليل وساعات الفجر الأولى كان يكرِّسه « لكتبه » . إذ يبدو من غير الممكن أن لا يتسرَّب إلى نتاج الكاتب الفعلي ، ما هو رديء ومصطنع وجاهز في الأدب الذي يُنتج لاستهلاك الجماهير القارئة ، لكن غير المفكِّرة ، التي تنتظر منه (الكاتب) أن يعكس لها الصورة التي ترسمها للعالم والتي تناقض ما تدفعه إليه عبقريته الخاصة . وسيتوجَّب علينا أن نجد حلاً لهذه المشكلة في تناولنا لـ « بحر الخصوبة » ، علماً بأنَّ التجربة الموازية لم تكن ممكنة أبداً : ذلك أنَّ أيَّاً من هذه الأعمال المفترضة والمكرَّسة للاستهلاك الشائع لم يُترجم ، فلا نستطيع ، بل يكون من غير المجدي ، أن نبحث في ركام الموضوعات هذا ، والتي حظيت بمعالجة أفضل في كتبٍ أخرى ، عن صورة مشرقة أو واضحة ، عن لحظة دفء أو حقيقة وردت فيها صدفةً وكان يجدر أن تلازم مكانها في « الأعمال الفعلية » . يبدو أنه من الصعب أن يكون الأمر على غير هذا الوجه .

ليس الغرض هنا أن نستنفد واحدة تلو الأخرى ، تلك الروايات المتنوعة ، التي في معظمها ذات نوعيَّة أو أهميَّة أكيدة ، والتي تندرج بين « اعترافات قناع » وبدايات هذا « المشروع الضخم » الذي أعطاه ميشيما عنوان « بحر الخصوبة » . وكذلك المسرح فسوف يكون موضوع دراسة مقتضبة . أمَّا العمل الأدبي الوحيد الذي كان بالنسبة لميشيما عملاً فاشلاً ، ويحمل عنوان « بيت كيو » ، فمن البديهي أن لا نأتي على ذكره ، لأنَّه لم يترجم في أية لغةٍ أوروبية . إنَّ هذه الأعمال التي تبدو في الظاهر متفرقة ، والتي كان من شأنها أن تكسب مؤلفها مكانةً عالية في نتاج عصره ، إنما تشكل معالم طريق لا بدَّ للكاتب أن يسلكها قبل أن تنحصر مواجهته ، وقبل أن يتناول بالشمولية المطلوبة ، موضوعاته الأساسية القليلة ، والتي ، إذا ما نظرنا إليها عن كثب ، لا بدَّ أن تكون قد برزت ، بين الحين والآخر ، في أعماله الأولى .

إن هاجس ربط اللوحة بالحدث الآني المتنوّع ، دون أن يخضع لتبدُّلٍ كبير ، جعل من قصص ميشيما السرديَّة تنتمي إلى فئة نادرة هي فئة الحاضر المنخطف في اللحظة ذاتها : وسوف نلاحظ عند ميشيما ، حتَّى آخر أعماله ، هذه الحاجة لأن يثبت على الفور ، الحدث الراهن الذي ينقضي . ثمة آخرون يتحوَّلون إلى كتابة « الريبورتاج » ، أو ، ما هو أسوأ ، إلى الكتابة الروائية التي تستعجل اكتمالها . وفي كلِّ هذا ، تقريباً ، يغلب الأثر الأوروبي ، سواء في الواقعية الغنائية لرواية « التعطش للحب » أو «الجناح

الـذهبي » أو تلك اللوحـة ذات الأسلوب الـلاذع في « البحـار الـذي لفظه البحر » . قد يكون من الممكن أن نقول أنَّ هذا الـرجل الـذي لم تنـل منه الحـرب ـ أو هذا مـا كان يعتقـده على الأقـل[1] ـ قد أنجـز في ذاتـه ، وحتى سن الأربعين ، مـراحـل التـطور التي كـانت هي نفسها مراحل تطوُّر اليابان كلّها ، التي انتقلت بسـرعة ، من بـطولة ساحات القتال إلى الإذعان السلبي للاحتلال محوِّلة طـاقاتهـا في اتجاه هـذا النمط الامبريالي الذي يعبِّر عنه مسار الغـربنة بـالقوة والنمـوّ الاقتصادي مهما كانت الكلفة . ومن السمات المميّزة لهـذا العصر صـور ميشيما مـرتدياً الـ « سمـوكيـنـغ » أو السـتـرة ، وهـو يقـطع كـعكـة الـزواج في « الانتـرنـاسيـونـال هـاوس » في طـوكيـو ، الـذي يعتبـر مـزار اليـابـان المتـأمركـة ، أو صورة ميشيـما وهو يلقي المحـاضرات في الـزي الكامل لـرجـل أعمـال ، بعـد أن اقتنـع بـأنَّ المثقف ينبغي أن يكـون شبيهاً بصـاحب مصرف . إلاَّ أن هـواجس وأهواء ونفـور أيام المـراهقـة وسن البلوغ ظلَّت تحفـر عميقـاً في كتب الأقبيـة التي أصبحت متـاهـات . وصورة ميشيما ـ سـان سيباستيـان ليست بعيدة . وليست بعيـدة أيضاً ، تلك الصورة التي تظهر رجلاً يمضـغُ زهـرةً ضخمـة فيما تبـدو الزهـرة وكـأنها تفترس وجهـه . وسأحتفظ بصـورةٍ تستدعي صـدمةً أكبر حتى الصفحة الأخيرة من هذا الكتاب .

« ألـوان ممنوعـة » رواية تبـدو مكتوبـة باستخفـاف بحيث يمكن أن نعتقد أنها تسربت من « النتاج التجاري »وموضوعها هـو خير دليـل على ذلـك . إذ نجد فيهـا كثيراً من الحسـابات ، كـما هي الحالـة دائماً عنـد

---

(١) لقد قال هو نفسه أن مـوت شقيقته ، التي كـانت في السادسـة عشرة ، بـداء التيفوس عام ١٩٤٣ ، سيحدث في حياته قدراً أكبر من الاضطراب .

ميشيما ، لكنها تفضي هنا إلى مجاميع تبدو خاطئة . نحن في الأوساط « المبتهجة » من اليابان ما بعد الحرب ، غير أن وجود المحتلّ لا يُرى إلاَّ عبر بعض الدمى النادرة التي تبحث عن اللذة . وعيد الميلاد الذي يشبه احتفالاً مدنَّساً يُقيمه أميركيٌ بالغ الثراء ، بكميَّات باذخة من الويسكي ، يمكن أن يحدث كما هو ، في « نيوجرسي » أو في « يوكوهاما » . و« البار » الذي تنعقد فيه الحبكة أو تنحل يشبه جميع « البارات » الأخرى . كما أنَّ « يويشو » الشاب ـ الشيء ، يمرّ بكل العقد المستبعدة ، مطارداً من قبل شخصيَّاتٍ مضحكة من الجنسين . وشيئاً فشيئاً نكتشف أن هذه الرواية ـ الريبورتاج هي رواية ، حكاية ، حيث يعمد كاتب معروفٌ وغني ، يتآكله الغيظ من خيانات زوجته ، إلى استخدام « يويشو » كأداةٍ لانتقامه من كلِّ الرجال والنساء[1] . وتنتهي القصة نهاية سعيدة تلائمُ مستواها : « يويشو » يرث ثروة ويذهب ، مبتهجاً ليلمّع حذاءه .

سوف نرى ، فيما يتعلق بالجزء الثالث من « بحر الخصوبة » ، وغيره ، أنَّ ضيقنا ينتج عن شعورٍ بالريبة : هل الكاتب متواطىء مع تقاعس شخصيَّاته ، أو أنَّه ينظر إليهم بعين الرسَّام المحايدة ؟ والإجابة لا تبدو سهلة . فالروائي لا يضفي على الأمكنة التي يصفها شاعريَّة « جينيه » القاتمة . وبعض التفاصيل تذكر برسوم « ساتيريكون » التخطيطية الخفيفة : صداقات عابرة وسهلة مع علبة

(١) ينبغي أن نشير هنا أننا نجد ، في هذا الكتاب الخالي من أيةِ شاعرية رومنسية ، تفصيلاً على درجةٍ من الجمال التراجيدي تكاد لا تحتمل : عندما يجد الكاتب المعروف نفسه أمام جثة زوجته الخائنة التي كانت قد ألقت بنفسها في النهر ، يضع على وجه الميتة قناع « نو » ويبدو اللحم المنتفخ حول أطرافه .

سكائر وعلبة ثقاب تحت الوسادة ، تبادل أحاديث مستوحاة من النشرات الرياضية ، تبجح باللياقات البدنية تذكّر بدرس الرياضة في المدرسة . وثمة مشهدان يتمحوران حول قضية المرأة يدفعان بنا إلى أبعد من ذلك : الأوّل ، حين يصطحب « يويشو » زوجته الشابة (لأنّه متزوج ، وهنا واحدة من حيل الساحر) إلى طبيب نسائي للتأكّد من حملها ، والإطراءات السخيفة والساذجة التي يلقيها الطبيب المشهور على مسامع الزوجين الشابين . والثاني ، عندما يتوصل « يويشو » للدخول إلى غرفة التوليد حيث يشهد مخاض زوجته الطويل . « كان يبدو أنَّ أسفل جسمها يبذل جهداً ليتقيّأ »[1]. فقد كانت أعضاء المرأة التناسلية ، التي لم تكن بنظر الرجل الشاب ، حتى تلك اللحظة ، سوى « آنية خزفٍ جوفاء » ، تكشف حقيقة كونها من لحمٍ ودم تحت مبضع العملية القيصرية . مشهد تمهيدي ، كما في كل موت وفي كلّ ولادة ، تنجح الأعراف ، أينما كانت ، في أن تحجبه بغطاء أو أن تحوِّل أبصارنا عنه خِفيةً .

إنَّ رواية «الجناح الذهبي » ، إذا ما قورنت بهذه الرواية « الصارَّة » ، كما يُقال أنَّ عجلات العربة تحدث صريراً ، تبدو نوعاً من التحفة الأدبيَّة . وقد ندرك ذلك ، وبمعزلٍ عمَّا يبدو ترجمةً فرنسيَّة ممتازة ، عندما نعيد قراءتها وعندما توضعُ في سياقِ الأعمال الكاملة ، حيث تأخذ مكانتها داخل تعدُّد الأصوات . فكما هو مألوف عند ميشيما يرتبط التخييل بالآني والراهن ، أي بالحدث العادي : في عام ١٩٥٠ يعمد مُترهبن شاب ، يتلقَّى نذوره في معبد « الجناح

(١) سيستخدم ميشيما الصورة نفسها في وصفه التراجيدي للـ « سبّوكو » في « شعور وطني » . إذ يبدو البطن المفتوح الذي يلفظ الأحشاء وكأنّه يتقيأ.

الذهبي » ، وهو أحد الأمكنة المقدَّسة الذائعة الصيت لجمال هندسته وموقعه الذي يطلّ على ضفةٍ بحرية ، على مقربةٍ من « كيوتو » ، إلى إضرام النار في هذا المبنى القديم الذي يعود بناؤه إلى خمسة قرون والزاخر بالذكريات المجيدة لعصر « يوشيميتسو » . لقد أعيد بناء المبنى فيما بعد ، بينما كان ميشيما ، من جهته ، يعيد تركيب دوافع الجريمة وتسلسلها مستعيناً ببعض وثائق القضية . ومن دوافع المذنب التي تختلط فيها مشاعر الحرمان والضغينة ، لم يحتفظ الكاتب إلاَّ بدافع نموذجي واحد : كراهية كل ما هو جميل ، والشعور بالسخط إزاء هذه الجوهرة المبجَّلة التي تدعى « الجناح الذهبي » والقابعة في كمالها التاريخي . وكما هي حالة من يحرق بشراً من لحمٍ ودم ، كانت دمامة المترهبن الشاب وتأتأته تعزلانه عن الصداقة الإنسانية : وبما أنَّه كان عرضة لمعاكسةِ الآخرين وسخريتهم، لم يتخذ له رفيقاً سوى صبي ساذج سيحاول والداه أن يموّها انتحاره بسبب علاقة حبّ محبطة بالايحاء بأنه مجرد حادث . صبي أعرج شرير ومتهكِّم يستغلُّ عجزه لاستدرار عطف النساء وإغوائهن . إلاَّ أن هذا الوسط الرهباني البوذي لا يستدعي ما كنا لننتظره من مفاجأة : « هويسمان » في منعطفِ هذا القرن ، أو « برنانوس » في فترة اشتعال « الجناح الذهبي » ، كانا ليصفا مثلَ هذا المعبد المكسوَّ بالغبار ، والدروس البالية والصلاة التي أصبحت مجرد روتين لا طائل منه ، والراهب الرئيسي الذي ، بالمناسبة ، يذهب إلى المدينة متخفياً بقبعةٍ ولثام ليطارد الفتيات . وليس من المستبعد أن نعثر في الغرب ، أيضاً ، على راهب كاثوليكي يعبِّر عن سخطه إزاء « فتور التديُّن» باضرام النار في بعض الكنائس القديمة التي تحظى بالتكريم . وهذا المترهبن المسكين الذي يروي سيرته السطحيَّة يبدو أنه يعبِّر عن حقيقته

الصارخة ، وفي الوقت نفسه ، يبثُّ الكاتبُ فيه ، عبر الحيلة التي هي في صلب أي ابداعٍ أدبي ، ليس فقط جزءاً من الحساسية التي أتاحت له أن يفهم وأن يعيد خلق الشخصية ، بل أيضاً هذه الموهبة ، التي تعتبر ميزة الشاعر ، في قول ما يحسُّ به وصوغه، ما يجعل ، في المحصّلة، من هذه الرواية الواقعية أشبه بأنشودة .

إن تعارض مشاعر الحبّ والكراهية التي يبديها المترهبن الشاب ازاء « الجناح الذهبي » يجعل من هذا الأخير مجازاً . فقد رأى فيه أحد النقاد الأوروبيين ، وهو مخطىء على ما يبدو لي ، نظراً لتاريخ كتابة هذا النصّ ، رمزاً للجسد الذي يضفي عليه ميشيلا نوعاً من القيمة العليا ، لأنّه قابل للتدمير ، وعلى الأخصّ ، ربما ، حين يقوم بتدميره بنفسه . إنها نظرةٌ بدائية ومتفذلكة ، في آن ، شأنها في ذلك شأن مثيلاتها في نقدنا المعاصر الذي لا يولي اهتمامه لموقع الكتاب في مرحلةٍ مميّزة من حياة الكاتب ، ويصرّ على الربط ما بين المؤلف وأعماله بواسطة أسلاك بدل أن تكون أوعية شعرية دقيقة . إن مشاعر المترهبن الشاب التي يبديها ازاء الجناح الذهبي ، أثناء خطر القصف ، هي مشاعر حبّ . فهو يرى أنهما معرَّضان للخطر معاً . ثم في ليلة الإعصار التي يبدو فيها الجناح ، « المعبد الذي على هيئته تتشكل بُنى عالمي » ، وكأنّه نجا بأعجوبة من العاصفة التي تمرُّ بالبحيرة دون أن تنفجر ، في تلك الليلة كانت روح الراهب الشاب موزعةً بين التحفةِ المعمارية والريح . « أقوى ! أقوى ! مزيداً من الجهد ! » . لقد شهدت الرومانسية الغربية مثل هذه الميول التي تعبر عن كائن يودُّ الوصول إلى أقصى ما في ذاته . « هبِّي ، أيتها العواصف المشتهاة ، التي ينبغي أن تحمل رينه الى رحاب حياةٍ

أخرى ! » فيما بعد وبقدر ما كان المترهبن يزداد سوداوية وشعوراً بالمرارة، كان المعبد الجاثم في كماله يتحوَّل إلى عدو ، وفي الوقت نفسه ، يُصبح في نظر الفتى الملعون ، كما تؤكِّد سلسلة من الابتهالات المشبعة بالبوذية الزهدية ، وكأنَّه يمثل ذاته . ينجح المراهق ، ذو القلب المريض ، في أن يتخيَّل « جناحاً ذهبياً » ، ليس أرحب على الاطلاق ، يشتمل في ذاته على كلّ جمال العالم ، كما رآه في البداية ، لكنَّه صغير ، ولا فرق ، ذرةٌ يحملها دفينة في ذاته كبذرة . وفي لحظةٍ أخرى ، تكسر الحصاة التي يرميها « تسوروكاوا » البريء إلى البحيرة ، انعكاس المبنى الكامل وتبدِّد ظلَّه في تموِّجات مضطربة : صورة بوذية أخرى لعالم لا يركن إلى الثبات . وبمقدار ما تتعاظم رغبة المترهبن الشاب في تدمير هذه التحفة المعمارية ، تعود إلى أذهاننا النصائح المتناقضة لبطاركة الـ « زن » الذين كانوا يقبلون باستخدام تماثيل بوذا المقدَّسة كحطب تدفئة ، أو التحذير الشهير الذي أطلقه « رينزايروكو » : « إذا التقيت بوذا اقتله . إذا التقيت بأهلك ، أقتلهم . إذا التقيت بأحد أجدادك ، أقتله ! عندها فقط تكون قد نلت الخلاص ! » . كلام خطير لكنَّه لا يبعدنا كثيراً عن تذكّر بعض تحذيرات الأناجيل . ذلك أن الأمر يقتضي دائماً أن نطابق ما بين الحكمة النابهة والشائعة التي نحيا بها أو نعتاش عليها جميعاً ، والحكمة الخطرة ، التي تحيي ، لحرارة إيمان أكثر حريةً ولمطلقٍ صفاؤه قاتل . « كنت وحيداً ، يغمرني مطلق الجناح الذهبي . هل كنت أمتلكه ، أم هو الذي كان يمتلكني ؟ ألن نصل معاً إلى لحظة توازن نادرة أكون فيها الجناح الذهبي ويكون الجناح الذهبي أنا ؟ » .

وبالفعل ، إن أوَّل ما سيفعله مضرم النار هو أن يدع نفسه

تحترق . يحاول ، عبثاً ، أن يفتح باب المعبد ، فيتراجع ، مختنقاً بالدخان الذي يحوِّل مشروع احتضاره إلى نوبةِ سعال ، وسوف يتمّ القبض عليه ، أخيراً ، على تلّةٍ تشرف على المعبد ، بعد أن أشبع جوعَه بالكعكِ الرخيص الذي ملأ به معدة الراهب التي عانت سوء الغذاء من جرّاء الأطعمة الفقيرة لفترةٍ ما بعد الحرب ، وبعد أن تخلّى ، أيضاً، عن مشروع انتحار متأخر كان قد ابتاع سكيناً لتنفيذه . كأنّه «ايروسترات» ، الذي يثير الشفقة ، ويرغبُ ، ببساطة ، في أن يحيا .

بعد تحفته السوداء « اعترافات قناع » ، وتحفته الحمراء « الجناح الذهبي » ، كتب ميشيما تحفة الصفاء : رواية « صخب الأمواج » التي تعتبر واحدةً من تلك المؤلفات السعيدة ، التي لا يكتبها الكاتب في العادة إلاّ مرّة واحدة في حياته . كما أنها من نوع الأعمال التي تستنفدُ ، بفعل نجاحها السريع ، كلَّ الأعمال الأخرى في نظر القرّاء المتشدِّدين . حتّى وضوحها التام شَرَك. وكان النحت الاغريقي ، في فترة ازدهاره ، يتجنّب في تمثيل الجسم البشري التجاويف والكتل البارزة التي من شأنها أن تسبب كسور نورٍ وظلال ، لكي يتسنى للعين أو لليد أن تتحسس رقة النموذج اللامتناهية ، كذلك هي رواية « صخب الأمواج » التي لا يستطيع التأويل النقدي أن يحيط بها . إنها قصة حب بين فتىً وفتاة في جزيرة يابانية ليس فيها من موارد العيش سوى صيد الأسماك الذي يمارسه الرجال ، بينما تعمل النساء ، خلال موسم قصير من كلِّ عام ، في الغطس بحثاً عن صدفة « الأبالون » ، المكسوَّة باللؤلؤ . يرسم هذا الكتاب تفاصيل حياة ، ليست بائسة ، ولكنها تكتفي بالضروري ، كما يروي قصة حبٍّ لا يشوبها سوى التمايز الطبقي بين إبن الأرملة الفقيرة ، صائدة

« الأبالون » ، وإبنة أحد أصحاب القوارب الذي يبدو لسكان البلدة واسع الثراء . عندما شرع بكتابة هذه الرواية القصيرة كان الكاتب عائداً لتوّه من رحلةٍ إلى اليونان ، وقد اندرجت حماسته لهذه اليونان التي اكتشفها حديثاً ، خفيَّةً وحاضرة ، في وصفه للجزيرة اليابانية الصغيرة . لذلك إذا ما غامرنا باجراء مقارنة لا بدَّ أن تكون غالبة ، نجد أنَّ « الحرب والسلم » تبدو هي الملحمة السلافية بامتياز ، لكننا نعلم أنَّ تولستوي حين كتبها كان مدمناً على قراءة « هوميروس » . وأنَّ « صخب الأمواج » تبدو ، بموضوعها الذي يدور حول الحبّ الفتي ، وكأنَّها إحدى الاستعارات الكثيرة لقصة « دافني وكلويه » . إلاَّ أنَّه من الضروري أن نعترف ، هنا ، في اغفالنا لأي تطيّر من القديم ، وخاصةً ذلك الذي يعود إلى العصور السحيقة ، أنَّ الخطَّ النغمي لرواية « صخب الأمواج » هو الأكثر صفاءً بين الروايتين . ليس فقط لأنَّ كلَّ فقرة زمنية عولجت بواقعية مقتضبة ، باستثناء بعض الأحداث الروائية أو الميلودرامية التقليدية التي يسمح بها « لونغوس » لنفسه ، بل أيضاً ، وعلى الأخص ، ليست في رواية ميشيما ما يذكِّر بالرغبة في دغدغة القارىء عن طريق الوصف المصطنع والمطوَّل للهو طفلين يخوضان تجربة الحب بدون أن يكتشفا طرق اللذةِ الجَسديَّة . فالمشهد الشهير حيث يتعرّى الفتى والفتاة بعد أن بللهما المطر ، ويستدفئان بنار حطب جاف تفصل بينهما ، يكاد لا يتجاوز حقيقة ما يجري في بلادٍ ظلَّ العري الايروسي فيها نادراً جداً ، بينما العري اليومي ، في أوقات الاستحمام التي يشارك فيها الجنسان مثلاً ، ظلَّ تقليداً في الأوساط التي تتغربن كثيراً . هذه الألاعيب الخفرة قرب النار تضفي على « صخب الأمواج » إشعاعات وانعكاسات جميلة ، تشبه تلك التي تحدثها نار طقوسِ « الشنتو ». إن

مشهداً كمشهد صائدات « الأبالون » ، وهنَّ عاريات ، مجمّدات ، يدفِّئنَ أجسادهنَّ الهرمة أو الفتية على الشاطىء وينظرن بلهفة إلى حافظات نقود بلاستيكية يعرضها أحد الباعة المتجولين ، يأخذنا إلى أبعد من صورة « صائدات الأبالون » لـ « أوثامارو » اللواتي يحتفظن بنضارتهن برغم التعب . ثمة موضوعة يمكن تبيُّنها وسوف تظهر من جديد في « بحر الخصوبة » : التضاد بين القوى الأوَّلية الصلبة والنقية والترف المُدقع لعالم متقرِّح . والمشهد الختامي ، حيث يحظى الفتى برضى صاحب مركب النقل ، عندما يرمي بنفسه في البحر ، خلال إعصار قوي ، ليربط حبل أحد المراكب الراسية في الميناء بعوَّامة ، يبدو واقعياً وأسطورياً في آنٍ معاً . فهذا الجسد البضّ والعاري يصارع ، في خضمِّ الأنواء المتضاربة للمياه السوداء ، مُتحكماً بأنفاسه أفضل من أي « لياندر » أسطوري في صراعه للوصولِ إلى « هيرو » . يبدو أنَّ الثنائي المؤلف من الفتاة ذات المظهر المتواضع والفتى الأكثر إشراقاً ، كما هي الحالة لدى أي زوجين في العالم الحيواني ، يُحقق للكاتب أخيراً صورة نوعٍ من التكوُّن الخنثوي الذي ينفصم إلى كائنين .

رواية « بعد المأدبة » ، التي سببت للكاتب دعوى قدح ، هي مثل آخر على هذا الشغف بأن يكون على صلةٍ بالراهن ، إلاَّ أنَّه هنا يُعنى بالراهن السياسي والاجتماعي الذي سبق أن عالجه من قبل . وأهمِّيته ، بالنسبة لنا ، تتمثل ، خاصةً ، بأنَّه يثير ، في مظهر صاحبة أحد المطاعم الرائجة ، نموذجَ المرأة العاشقة ، المغرية والمرأة البارعة في إدارة الأعمال ، التي تظهر ، من حين لآخر ، في روايات ميشيما . وسوف نجدها مرَّةً ثانية ، وعلى مستوىً اجتماعي أرفع ، في شخصية

« كيكو » في « بحر الخصوبة » ، وكذلك في شخصيَّة الأرملة الشابة في قصة « البحار الذي لفظه البحر » ، لكنَّها هنا تبدو أكثر نحولاً ومطابقةً لذوق العصر ، بوصفها مالكةً لأحد المحال الأنيقة لبيع الألبسة الجاهزة في « يوكوهاما » . إنَّ هذه القصة الطويلة والمتميزة باتقانها الجليدي كنصل المبضع ، تعتبر متأخرة في تسلسل أعمال ميشيما ، وتثير موضوعات مرعبة أخرى سنتطرَّق إليها في الصفحات اللاحقة . وهنا أيضاً نجد هذا العنف البارد ، وهذا القحط في حياة شبه أنيقة وشبه سهلة ، اللذين يسمان كلَّ شيءٍ في عصرنا : لقد عرضت هذه المغامرة السوداء في فيلم انكليزي ولعب الأدوار فيه ممثلون بريطانيون وفي اطار مشاهد صوِّرت في انكلترا ، دون أن يطرأ أي تغيير كبير على قصة العلاقة بين بحَّار رومانسي وأرملة شهوانية شابة ، أو على تصرُّفات ثلةٍ من الأولاد يلهون بتشريح الحيوانات الحيَّة . لكن يبدو أننا كنا قد أصبحنا في مناخ الرعب الصامت .

إنَّ معظم مسرحيَّات ميشيما ، التي لاقت في اليابان استقبالاً حارَّاً يعادل ما لاقته رواياته ، وفاقته في بعض الأحيان ، لم تُتَرجم[1] .

---

(١) « أونيغاتا » إحدى أفضل القصص التي كتبها ميشيما ، تمتُّ للمسرح بما تثيره ، ببراعة ، من أوضاع ممثل « كابوكي » تقليدي كرَّس نفسه للأدوار النسائية ، ووجد أنه بات مجبراً ، في حياته اليوميَّة أن يتكلم ويأكل ويمشي كالنساء ، مخافة أن لا يكون دوره طبيعياً على المسرح ، إلاَّ أنَّه كان لا يزال يحسُّ ويُظهر ، من خلال شخصيَّته المزيفة ، وجود رجلٍ يلاحظ المرأة ويقلِّدها . إنَّ هذا الموضوع يعالج ، إلى أبعدِ الحدود ، العلاقات القائمة بين الفن والحياة . ويبدو أنَّ علاقة الصداقة التي كانت تربط ميشيما بـ « أو تايمون » ، وهو « أونيغاتا » معروف ، قد ساهمت في دفع الأوَّل لاكتشاف « مفارقة الممثل » والمسرح في آن معاً . وذلك برغم أنَّ الكاتب نفسه لم يستخدم في مسرحياته « الحديثة » شخصيَّة الشاذ الكلاسيكية .

لـذلـك لا يمكننـا إلا أن نكتفي بـالعـودةِ إلى « خمسـة نـو جُـدُد»، التي كتبت في الخمسينـات ، و « مـدام دوسـاد » التي كـتبـت في أيـامـه الأخيرة .

إن محاولة تقـديم معادلٍ عصـري للنو تعتـرضها ، تقـريباً ، نفس الإغـراءات ونفسَ الأخطار التي تعتـرض عصرنـة مسـرحيَّـة يـونـانيـة ـ قـديمة : إغـراء الموضـوع المبسَّط سلفاً ، والمعـروف من قبل الجميع ، الذي سبق وأذهل أجيـالاً من هواة الشعـر ، هذا بـالإضافـة إلى شكله الذي بات مصقـولاً (إذا جازت العبـارة) منذ قـرون . وخطر السقـوط في المحاكاة السـطحية أو في المفـارقة الممجـوجة . لقـد عرف « كـوكتو » و« جيـرودو » و« آنـوي » ، وقبلهم «دانـونـزيـو» ، وبعض الآخـرين بعدهم ، كلَّ هذا واختبروا نجاحـاته وسقطاتـه . أما فيـما يتعلَّق بالنـو فالصعوبة تتضاعف لأنَّها مسـرحيات مـا زالت مشبعة بـالمقدَّس ، وهـو عنصـر تكشفه لنـا الدرامـا الاغريقيـة لأنَّ الأمـرَ ، في نـظر المشـاهـد ، يتعلَّق بـديانـة ميتـة . فـالنـو الـذي ، عـلى عكسِ ذلـك ، يمـزج بـين ميثولوجيا الـ « شنتو » والأسـطورة البوذيّة ، هو نتـاج ديانتـين ما زالتـا عـلى قيد الحيـاة ، وإن كان أثـرهما ، اليـوم ، يميل للتـلاشي . ويعـود جماله ، جـزئياً ، إلى هـذا المزيـج الذي يتشكـل أمام عيـوننا من أحيـاءٍ وأشباح ، يكاد يكون التشابـه بينهما تـاماً في عـالمٍ يسوده قـانون « عـدم البقاء » ، لكنه يندر أن يكون مقنعـاً في ديكوراتنـا الذهنيـة المعاصـرة . وفي معظم الحالات يـرفع ميشيـما التحدي . إذ يَصعبُ أن نحـافظ على بـرود عواطفنـا ، في « السيدة آوي » ، أمـام مشهد « جنغي » (الـذي أصبـح هنا رجـل أعمال ثـريَّاً وذائـع الصيت) الساهـر في غرفـة مصحٍّ حيث يـرى زوجتـه ، « آوي » وهي تحتضـر من جـرَّاء مـرض عصبي

خطير ، أو مشهد دخول « روكوجو » من أحد أبواب « يخت » شبحيٍّ وخروجه من بابٍ آخر وكأنَّه صعد إليه مرغماً وبرفقته احدى عشيقاته السابقات، «روكوجو» نفسه الذي ليس سوى «الشبح الحيّ» الذي تشعر « آوي » أنه سبب عذابها البطيء ، وإذا كان هنالك ما هو أروع فهو اطار « طبل الديباج » : الفراغ الأزرق ورقعة السماء التي تُرى بين طابقين علويين لمبنيين ، لجهة اليسار صالون حلاقة ترتاده إمرأة جافَّة وعابثة ، ولجهة اليمين ، مكتب محام حيث يقف وراء النافذة موظفٌ عجوز وعاشق .

وكما في المسرحيَّة القديمة ، من الطبيعي ألَّا يُصدر « طبل الديباج » ، الذي يُرسَل على سبيل الفكاهة إلى الرجل العجوز ، أي صوت ، فيكون رمز اللامبالاة التي تبديها المرأة الجميلة إزاء وجود العاشق الساذج الذي ينهك قواه عبثاً وهو يضاعف قوة ضرباته كقلبٍ مضطرب مشرفٍ على الانكسار .

أما مسرحية « مدام دوساد » فهي تجربة قوية : المسرحية تنبني على حوارات ، كما في مسرحيات راسين ، بدون حركة ، باستثناء ما يحدث وراء الكواليس أو عبر حكايات سردية معترضة ، وتقوم ، بمجملها ، على طِباق أصوات نسائية : الزوجة المحبّة ، الحَماة القلقة ، عادةً ، من مبالغات صهرها ، الأخت التي أصبحت عشيقة المذنب المطارَد ، خادمة كتومة ، صديقة العائلة التقية ، وصوتٌ أقل إبهاجاً للسمع من كلِّ الأصوات الأخرى ، هو صوت « دوساد » أنثوي ، من مريدي الماركيز ، ونوعٌ من « مدام دو مرثوي » (Madame de Merteuil) ، بألوان فاقعة ، لا تني تطلق خطبها المسهبة والملقاة بنبرةٍ تهكميَّة مفخَّمة ، والمقصود بها ، على ما يبدو ،

أن تصل إلى أسماع الجمهور . وتفيد المسرحيَّة من هذا الافتتان الغريب الذي تحدثه كلُّ رواية أو مسرحية تدور حول غائب . تظلُّ « دو ساد » محجوبة عن الأنظار حتَّى النهاية ، كما يظلُّ « برسيفال » ، الذي يحظى بمداهنةِ كلِّ شخصيات الكتاب الأخرى ، غائباً في رواية « الأمواج » لفرجينيا وولف . الزوجة ذات القلب الوفي التي تنتهي ، لفط حنانها (أو لا ندري لأي سبب غامض ؟) إلى الاشتراك في حفلة تهتُّك شديدة القساوة والانحطاط ، هذه الزوجة تخضنا ، وإن كانت تثير فينا شيئاً من الانزعاج حين نسمعها وهي تمجِّد في « ساد » نوعاً من أقنوم الشر المُعدِّ لخلق قيم جديدة ، متمرِّدة وعظيمة وعرضةً للسان السوء ، كما كان « إبليس » تقريباً يمثل في عيني بودلير وباكونين .

إنَّ هذا التناقض شبه المانوي للخير والشر غريبٌ عن فكر الشرق الأقصى ، وهو ، إلى ذلك ، بات مستنفداً فيما يعنينا ، حتَّى العظم، من خلال هذا الشكل : لقد رأينا كثيراً من قوى الشر تنطلق أمام أعيننا حتَّى لم يعد باستطاعتنا أن نؤمن بالشر الرومانسي . فميشيما الذي يميل لاكتساب الطابع الأوروبي وهو يلعب أوراقه الرابحة ككاتب مسرحي ، يبدو أنه يسقط في البلاغة السهلة . إلَّا أن اللحظة التي تلي ذلك هي لحظة كبيرة : الزوجة التي لم تنقطع عن زيارة السجين من خلالِ القضبان ، في ظلمةِ زنزانته ، والتي قرأت « جوستين » بشغف وامتدحت مؤلفها بحماس ، تُفاجأ بالخادمة وهي تقاطعها لتعلن أمام السيِّدات المجتمعات أنَّ السيِّد الماركيز قد حرَّره الثوار (نحن في العام ١٧٩٠) وهو يقف الآن عند الباب . « لقد عرَفْتُه بصعوبة . . . فهو يرتدي معطفاً من الصوف الأسود مرقعاً من

جهةِ المرفقين ، وياقة قميصه متسخة لدرجة أنني (لولا احترامي لكم) ظننته شحاذاً عجوزاً . . . وهو بالغ السمنة . . ووجهه منتفخ وشاحب . . . وثيابه تبدو أصغر من أن تتسع لجثته . . . وعندما يغمغم متكلِّماً نلاحظ أنَّه لم يعد لديه في فمه سوى بضعة أسنان صفراء . . . لكنه قال لي بوقار : « أنا دوناتيان ـ ألفونس ـ فرنسوا ، الماركيز دوساد » . وكان من « مدام دوساد » أن أمرت بأن يُطلبَ من الماركيز الرحيل ، وأن يتمَّ إبلاغه بأنها لن تراه بعد ذلك ما دامت على قيد الحياة . وعند هذا الحُكم ، يُسدَلُ الستار .

ماذا حدث ؟ ألم تعد ترغب « مدام دوساد » أن ترى هذا الرجل السمين المترهّل الذي أحبَّت فيه مثال الشر المتجسِّد من خلال ظلمات سجنه ؟ أتعتقد أنَّه من الحكمةِ أن تنفِّذ ما كانت قد فكَّرت فيه من قبل ، أي أن تنعزل في دير لكي تصلّي ، عن بعد ، ليس من أجل خلاص زوجها ، كما كانت تقترح صديقة تقية ، بل لكي يكمل مسيرة الخالق الملعون التي أراد الله أن يتَّبعها ؟ أم هي خائفة ، ببساطة ، لأنَّ قضبان السجن لم تعد تفصل بينهما ؟ ينغلق السرُّ حول « مدام دوساد » أكثر غموضاً مما كان عليه في السابق .

مع « بحر الخصوبة » يتبدَّل كلُّ شيء . والإيقاعُ يمثل أولى هذه التبدلات . إنَّ الروايات التي قمنا بمراجعتها كتبت بين ١٩٥٤ و ١٩٦٣ . بينما تكتنف عملية تأليف الأجزاء الأربعة من الثلاثية لتنحصر بين ١٩٦٥ - ١٩٧٠ . وتقول الأسطورة ، إذا كان من الممكن أن نتحدَّث عن الأسطورة ، أنَّ الصفحات الأخيرة من الجزء الرابع ، « الملاك يتعفَّن » أنجزها ميشيما صبيحة ٢٥ تشرين الثاني ١٩٧٠ ، أي قبل ساعات قليلة من موته . وثمة من أنكر هذا الخبر : ذلك أنَّ أحد كتَّاب السيرة يؤكّد أن الرواية كانت قد أنجزت في « شيمودا » ، وهي منطقة ساحلية كان المؤلف يقضي فيها شهر اب من كل سنة برفقةِ زوجته وولديه ، ولكن كتابة آخر صفحة من رواية لا تعني بالضرورة انجاز العمل فيها : فالكتاب لا يعتبر ناجزاً إلاَّ حين يضعه المؤلف في ظرفٍ ويكتب عليه اسم الناشر ، تماماً كما فعل ميشيما صبيحة ٢٥ تشرين الثاني من ذلك العام ، في هذه اللحظة بالذات يكون العَمَل قد خرج نهائياً من كنفِ الغشاء الحيوي حيث تتكوَّن الكتب . وإذا كانت الصفحات الأخيرة لم تكتب ، أو ، على الأقلّ ، لم تحسَّ في تلك الصبيحة ، فهي تشهد ، بأية حال ، على حالةٍ فكريةٍ أخيرة تسبقُ بكثير فترة العطلة في « شيمودا » والتي ، على ما يبدو ، تقرَّر فيها موعد الانتحار الشعائري ، أي الـ « سبّوكو » . « بحر الخصوبة » هي بمثابة وصيَّة . والعنوان الذي أختاره يؤكد ، منذ البداية ، أنَّ هذا الرجل الذي يحيا بكل ما في الحياة من عنف قد اختار أن يبتعد عن الحياة . وقد استوحى هذا

العنوان من الجغرافيا القمرية القديمة التي وضعها الفلكيون ـ المنجمون
في عصر « كيبلر » وتيشوبراهيه » . و « بحر الخصوبة » هو الاس
الذي أطلق على السهل الشاسع الذي يمكن أن يُرى في وسط الكر
القمريَّة ، والذي ، نعرف الآن ، أنَّه صحراء بلا حياة أو ماء أو هوا
شأن كلِّ أجزاء هذا الكوكب . ولا يمكن أن نجد ، منذ البداية ، م
هو أصدق تعبيراً عن أن هذا الغليان الذي يستنهض أربعة أجيال
متتالية ، وقدراً من المشاريع والمشاريع المضادة ، والنجاحات المزيفة
والكوارث الحقيقية ، لا يصدر عنه ، في النهاية ، أيُّ شيء ، لا
يصدر سوى اللاشيء . ويبقى أن نعرف إذا كان هذا « اللاشيء » ،
الذي يقترب ربَّما من « نادا » المتصوفة الإسبان ، يتطابق ، في كل
شيء ، مع ما نسميه بالفرنسيَّة « اللاشي » .

ثمَّ ، وقد يكون ذلك على قدرٍ أكبر من الأهمية ، تغيَّر الأسلوب
وطريقة التأليف . فبدلاً من أن تولد المؤلفات منفصلةً عن بعضها
البعض من مخيلة الكاتب ، مهما بلغت الصلات التي يمكن أن
تُستشفَّ أو تلاحظ ، تؤلفُ الأجزاء الأربعة للثلاثية نوعاً من
التسلسل الموجَّه ، منذ البداية ، نحو نهايات معينة . وبدلاً من أن
يستخدم نثراً مشابهاً لما يستطيع أن يكتبه مؤلِّف غربي مُلهم ، سواء
في الأسلوب المتراخي لـ « ألوان ممنوعة » ، أو ذاتية « اعترافات قناع »
أو التوازن المقتضب لـ « صخب الأمواج » ، أو الأسلوب المترف لـ
« الجناح الذهبي » والجاف في « البحار الذي لفظه البحر » .
نجد هنا أننا أمام أسلوبٍ عارٍ ، ومسطَّح أحياناً ، وضمني حتَّى في
لحظاتِ الغنائية ، تشوبه ثغرات يبدو أنها متعمَّدة للإخلالِ بالسياق .
حتَّى في الترجمة الانكليزية الممتازة ، ثمة انقطاعات محبطة من شأنها ،

كما في النصّ الأصلي ربَّما ، أن تدع القارىء حائراً . إلى ذلك يستبدل ميشيما المدى المنظوري للرسم الأوروبي ، بالأبعاد العميقة التي يتسم بها الرسم الصيني ، أو الرسمة المنتشرة سطحياً التي نراها في الرشميَّات (Forampers) اليابانية حيث ترتسم الخطوط الأفقية ، التي تمثل ، إصطلاحاً ، سديماً غائماً ومكتسحاً ، فتقطع الأشياء وتجزىء الحيّز ، وكما هو شأن كل كتابة أو فكرة إرادية ، يبدو الكتاب مزعجاً أو محبطاً ما دمنا نرفض خصوصية العمل الفني كما هو .

تضافُ إلى هذه المساوىء ، أو المميّزات الخصوصية ، بعض المساوىء الفعلية . إذ ليس مستغرباً أن يلجأ الكاتب (ورسائل (طوماس) مان إلى الباحث كارل كيرينبي تشهد على ذلك) إلى بعض المؤلفات المختصة ليستعين بها على تركيب خلفية عمله ، إلاَّ أنَّه ، في الغالب ، يحاول ، على الأقل ، أن يضفي على هذه المعطيات الجاهزة خصائص أسلوبه الشخصي . أمَّا هنا فنلاحظ ، بعكس ذلك أنَّ المعلومات المملَّة عن مبادىء القانون الطبيعي ، التي يدرسها « هوندا » بوصفه حقوقياً شاباً ، وعن البوذية والاعتقاد بالتناسخ عبر مراحل التاريخ ، تأتي لتخلَّ بالسياق بدل أن تنسجم معه . فهي تخضع لإعادة تمحيص أو للتجربة الحياتية[1] .

---

(١) يبدو واضحاً أن الانفعالات الدينية الفطرية عند ميشيما هي من نوعِ الـ « شنتو » . ووصفه للشعائر المقدَّسة التي يقوم بها الـ « ساموراي » ، في « خيول هاربة » ، قبل قيامهم بالتضحية الجماعية ، يُعتبر من أجمل الصفحات التي كتبها . كما نذكر كيف كان « هوندا » يبدي حنينه لنقاءِ وبساطة شعائر الـ « شنيتو » في « الهند » المرعبة والمقدَّسة : « كان يشتهي ، بحنين ، عذوبة القليل من المياهِ اليابانيَّة المستخرجة من بئر » . وبالمعنى نفسه يمكن أن نفهم وصفَ رواد « الدولشي فيتا » أثناء زيارتهم السياحية لمعبد « شنتو » بعد ليلةٍ من الفجور . ويبدو ، في بعض الأحيان ، أن =

ما يثيرُ العجب أن ميشيما ، الذي كان لا يزال لـوقتٍ قريب طالباً في كليـة الحقوق ، لم يستعن بـذكرياتـه ليصف مسـار التكـوُّن الـذهني لـدى هونـدا . وقد نعجبُ بـدرجةٍ أقـل من كون اليـاباني المـولود عـام ١٩٢٥ يبدو قليل الاطلاع على اللاهوت البوذي تمامـاً شأن أي فـرنسي مجايل لـه ازاء اللاهـوت الكاثـوليكي . ولكنَّ رواية « الجنـاح الذهبي » قد برهنت على ما يتمتع به ميشيما من معرفـة دقيقة بـالممارسـات العلنية للبوذية ومن قدرةٍ على تبنّي بعض تقنيـات التأمـل الخاصـة بها . لـذلك يبدو من الصعب أن نفسّر هذا التقديم البدائي والثقيل لشعـائر البـوذية في الأجزاء الثلاثة الأولى من الثلاثيـة ، وكأن الكـاتب ، الذي يتعجَّـل نهايـة أعمالـه الأدبية وحيـاته ، نـثرَ ، بـدون أن يعنى بتنسيقهـا ، كـلَّ الشروحات الضروريَّة للقارىء إن لم تكن ضروريَّة له هو نفسه .

روايـة « ثلج الربيـع » ، أوَّل أجزاء الثـلاثية ، تبـدأ بنظرة مـطوَّلة تُلقى عـلى صورة ، كـانت لا تزال حـديثة العهـد آنذاك ، حـين ينكب عليهـا المراهقـان ، هونـدا وكيواكي ، والتي ستبـدو في عيني هـونـدا ، يوماً مـا ، شبحيَّة ونبـويَّة تمـاماً كـما أصبحت في أعيننا . أرض منبسـطة

= ميشيما نفسه ، يتبنَّى أحد مفاهيم بعض معلِّمي الـ « شنتو » والذي يتهم البـوذيَّة بـأنها نـزعت الطابـع الرجـولي عن الروح اليـابانيـة . وهو مـأخذ فـارغ ، لأنَّ اليـابـان هي الأرض الوحيدة التي قبلت فيهـا البوذيـة ، تحت غطاء الـ « زن » ، بـأن تكون طـريقة لمحاربي الـ « بوشيدو » . وشيئاً فشيئـاً نرى أن المفـاهيم البوذيـة الأساسيـة ، كالتحـرر وعـدم الثبات والفـراغ ، قد بـدأت تكتسب قيمـةً عـظيمـة بنـظره ، لكن ، يبـدو أنَّ مفهوم « التعاطف » البوذي ظل غائباً لأنَّ ميشيما أراد أن يكون صلباً .

لكن نذكّر هنا أنَّ مجرَّد الوصف ، في أعمال بعض الكتاب المعروفين « بقساوتهم » يعبِّر عن موقف « تعاطف » ليس من الضروري أن يُستكمـل بعبارات تعجُّب . لقـد وصف فلوبـير موت « إيمـا بوفـاري » ببرود عيـادي . مع أننـا نعلم أنَّه كـان متعـاطفـاً معها وأنه ، في تماثله بها ، كان يحبُّها .

حول مذبحٍ أقيم في العراء وعلى جانبيه حشودٌ مسلّحة بالمثات : إنها ليست سوى لحظة من لحظات الحرب الروسيّة اليابانية التي كانت قد وضعت أوزارها في الحقبة التي يبدأ الكتاب برواية أحداثها ، لكنّها الحرب التي قضى فيها أعمام « كيواكي » والتي ستهيء لصعود الامبريالية التي ستؤدي باليابان بعد الحاق « مانشوكو » ، الى حرب « الباسيفيك » و « هيروشيما » وأخيراً إلى الامبريالية الصناعية العدوانية التي ستسود في مرحلة سلام جديدة ، أي أنها ستؤدي إلى بروز الوجوه المتعاقبة لليابان التي ستحيا فيها وتجسّدها شخصيّات هذه الرواية الطويلة . صورة تميل ألوانها إلى الاحمرار كتلك الصور الفوتوغرافية الشائعة في منعطف القرن ، والتي تبدو بألوان العاصفة والكسوف ملائمة لمظهر الأشباح . أشباح ، لأنَّ الجنود الواقفين في هذا العَبَق المائل للإحمرار كانوا ، في أيةِ حال ، قد أصبحوا أشباحاً أو أنهم كانوا سيصبحون أشباحاً بين يومٍ آخر حتّى ولو لم يسقطوا في تلك الأثناءِ في ساحةِ المعركة ، إلاَّ أن ذلك لا بدَّ أن يحدث قبل انقضاء الحياة الطويلة للمراهق الذي كانه ، آنئذٍ ، « هوندا » . وكذلك طقس عبادة « سلالة الشمس » الذي يُقام على هذا المذبح سينتهي قبل زوال بعضهم . إلاَّ أن « كيواكي » و « هوندا » يبدوان ، عام ١٩١٢ ، في حالة لا مبالاة أمام هذه الصورة التي تمثل حرباً مظفرة تماماً كما ستكون عليه حالة ميشيما نفسه عام ١٩٤٥ في مواجهة حربٍ خاسرة ، فهم لا يذهبون في مشاركتهم إلى أبعد من تهاليل الـ « كندو » ، أو أكثر مما تؤثر فيهم التوجيهات الوطنية لـ « معهد الأعيان » . ليس لأنَّ هؤلاء الطلاب المعبَّئين هم متمردون بالمعنى الحقيقي للكلمة بل لأنهم ، ولحسن الحظ ربَّما ، في السنِّ الذي تغلّف فيه شرنقة من الأحلام والانفعالات والطموحات الشخصيَّة

غالبية الكائنات الفتيَّة وتمنع عنهم صدمات الأحداث الراهنة . وطوال هذا الكتاب سيبدو « هوندا » ، الرفيق الطيِّب والتلميذ المجتهد ، وكأنَّه الظلّ الرمادي لـ « كيواكي » الرومانسي . فهو ، في الحقيقة ، العين التي ترى . وبين « كيواكي » « وساتوكو » ، الحبيب والحبيبة اللذين يجهد في خدمتهما يبدأ بالقيام بدور المتلصص العتيد . هذان الشابان المنعزلان ليسا فقط بعيدين عن التأثر بالوقائع الحاسمة لزمنهما، بل هما ، أيضاً ، يحدثان نفسيهما بشيءٍ من الكآبة بأن التاريخ ، الذي لا يدخل في حسابه سوى الأعداد الكبيرة ، سيلحقهما يوماً بجموع من لم يفكروا أو يحلموا مثلهما . ومن حولهما تكثر علامات الشؤم التي تبدو كالعادةِ غير قابلة للفهم حين يكون ذلك مفيداً : سلحفاة ناهشة تختبىء تحت أوحال مستنقع في حديقة الـ « ماتسوغاي » ، جيفة حيوان قرب ميدان الرياضة في المدرسة ، كلبٌ نافق بين صخور الشلالِ الإصطناعي حيث تطوف الماركيزة بزوارها وحيث تصلّي راهبة بوذية فصيحة اللسان . وفي قلب نسيج الظواهر هذا يكتب « كيواكي ما تسوغاي » يومياتٍ أحلامه التي سيتحقق بعضها بعد موت الشاب دون أن تكف عن كونها مجرد أحلام . وبين « هوندا » ، الذي سيعمِّر حتَّى الثمانين وكيواكي الذي يموت في العشرين من عمره سوف يتضح ، مع الوقت ، أنَّ الفارق المكتسب غير موجود : ذلك أنَّ حياة واحدهما ستتناثر كما تلاشت حياة الآخر .

يحيط بهاتين الشخصيتين الفتيتين مجتمعٌ كانت قد ترسَّخت فيه الميول الغربيَّة ، إنَّما على الطريقة الانكليزية ، وفي أوساط الطبقات العليا ، كانت سيرورة « أمركة » الجماهير ما تزال بعيدة ، وكانت باريس في نظر الماركيز «ماتسوغاي» والكونت «آياكورا» عبارة عن

بحرٍ من الشمبانيا تستحمُّ فيه راقصات الـ « فولي بيرجير » . ووالد « هوندا » ، رجل القانون ، كان يعيش في منزلٍ كُسيت جدرانه بالأبحاث الحقوقية الأوروبيَّة . وأسرة « ماتسوغاي » ألحقت بمنزلها الياباني الأنيق بيتاً على الطريقة الغربيَّة ، وبعد مآدب العشاء كان الرجال والنساء يفترقون على الطريقة الفكتوريَّة . ويقام بمناسبة عيد الكرز برنامج استقبال حافل يتضمَّن وجود فتيات « غيشا » وعرض فيلم انكليزي مقتبس عن روايات « ديكنز » ، ومأدبةً باذخة وفق لوائح تطبع بالفرنسيَّة وتختتم بطبقِ «Crème au caramel» . وبما أنَّ آل « ماتسوغاي » ينتمون إلى طبقة النبلاء حديثة العهد ، فقد عهدوا بـ « كيواكي » لأسرة « أياكورا » ، الأرستقراطية التي أصبحت فقيرة ، لكي يتمَّ تلقينه عادات البلاط . إذ ينبغي على الطفل الذي سيمسك بطرحةِ ثوب الأميرة أثناء الاحتفال أن يرتدي سرولةً من المخمل وقميصاً تزيّن ياقته « الدانتيلا » ، إلاَّ أنَّ أولى انفعالاته الإيروسيَّة ستكون ذات طابع ياباني بحت تماماً كالانفعال الذي أظهره « أتومارو » و « أيزن » أمام الرشميَّات : فعنق المرأة الذي يبدو من خلال فتحة ياقة الـ « كيمونو » تثير لديهم انفعالاً مماثلاً لما يبديه الرسامون الأوروبيون أمام « منبت الثديين » .

حول « ساتوكو » ، رفيقة اللعب والدراسة التي ستتحوَّل تدريجيَّاً لتصبح الحبيبة ، يخيِّمُ برغمَ كلّ شيء ، مناخٌ أمبراطوري قديم . على مقربةٍ من القصر العائلي القديم وشبه الريفي نرى عند أسفل أحد الشوارع الضيقة ، البناء المتواضع ذا الطبقتين ، الذي يديره منذ البداية رجل طاعن في السن ويُستخدم في الوقت نفسه كماخورٍ وكنزلٍ رخيص لضبَّاط ثكنة مجاورة . وفي هذا النزل بالذات سيطلِّع

الكونت « أياكورا » ، في يومٍ ممطر ، على لفافاتٍ من الرسوم القديمة التي تتضافر فيها عناصر الذوق الإيروسي والفكاهة المبالغة حتى السوداوية ، من ناحية ، وما تمثله البوذيَّة من ترفع عن سراب الجسميَّة ، من الناحية الأخرى ، بحيث ترتسم فيها كلُّ الأعماق السحيقة للتجسيم الجسدي . وفي هذا المكان بالذات مدفوعاً بالإثارة التي أحدثتها هذه الصور ، سيتمتع الكونت بالمفاتن المصطنعة للـ « غيشا » العجوز المكلفة بتربية إبنته ، وسوف يلقي على مسامع شريكته الطيِّعة نصائح أبويَّة غريبة حول تربية الطفلة التي لم تصل بعد إلى سن البلوغ والتي ينبغي أن تُلقَّن ليس فقط تلك التعاليم الرتيبة عن كيفيَّة الظهور بمظهر العذراء عندما لا تعود كذلك ، بل أيضاً تلك التي تستخدمها إذا ما واجهت خطر إدعاء أحد عشاقها ومفاخرته بأنَّه أوَّل من نال وطره منها ، بأن لا تظهر بمظهر العذراء عندما تكون كذلك . وفيما بعد عندما يرغب كيواكي ، بعد تأرجح طويل بين لحظات تردَّد وتهرُّب وأكاذيب، في امتلاك هذه الفتاة المخطوبة لأميرٍ امبراطوري ، فلن يتمَّ له ذلك إلاَّ في هذا المكان شبه السحري حيث تستسلم له في معمعةٍ من الثياب المكوَّمة والأحزمة الملقاة على الأرض ، لقد أراد الكاتب أن يصنع ما يشبه الـ « شنغو » (لوحة ربيعية) ، أي ما يشبه الرشميَّة الإيروسيَّة التي شهدتها العصور المجيدة . ولقد نجح في ذلك أيّما نجاح .

لم تُحط الحياة في « معهد الأعيان » إلاَّ بإطار غائم . إذ لا نعثر على أيٍّ من زملاء الدراسة باستثناء هذا اللقاء العابر مع تلميذ مقعد يقرأ « ليوباردي » ، نستطيع أن نجد فيه معادلاً ، على قدرٍ أكبر من الاثارة ، لأعرج « الجناح الذهبي » . إنَّ الحياة الاجتماعية والمترفة

لعلى درجةٍ من الرتابة والسطحيَّة بحيث لا يبذل الكاتب الجهد ، التقليدي في فرنسا ، والثابت لدى بروست ، للتنويع عليها بشيء من الطرافة هنا ، وشيءٍ من السخريَّة هناك . إن صفاقتها التامَّة تحيلها ، على نحوٍ ما ، إلى لا شيء . وكذلك فترة العطلة التي يقضيها « كيواكي » مع توأمين سياميين من رفاق الدراسة في « الفيلا » التي يمتلكها أبواه ، تبدو هي أيضاً وكأنها بلا معنى ، ولا يرتاب القارىء للحظة كم ستكون أهمية هذه الحقبة التي تكاد تكون عديمة المعنى في التقويم الأخير للكتاب . ولكن خلف هذه الدماثة الظاهريَّة الرتيبة تتابع علاقة الحبّ الفتيَّة مسارها إلى الكارثة . يتوصل « كيواكي » إلى إقناع الفتاة بأن تقضي ليلةً معه على الشاطىء ، مما أعطانا فرصة أن نشاهد العاشقين تحت ضوء القمر الساطع ، عاريين وممدَّدين في ظلّ زورقٍ صغير أرسي على الرمل ، وإحساسهما بأنهما يبحران يستدرجهما إلى البحر . وبعد هذه اللحظة التي تبدو فيها الحياة في نشوتها وامتلائها وكأنَّها الرحيل الدائم الذي هو حقيقتها ، يقوم « هوندا» ، الذي كان قد أتى بساتوكو إلى موعدها ، بمرافقتها في طريق العودة مستقلين وسيلة النقل التي هي « السيارة » والتي كانت لا تزال نادرة آنذاك . ولم يكن يملك ، من جهته ، سوى حضورها إلى جانبه ، امرأة شابة في ثوب من الحرير الأبيض ، على الطريقة الأوروبية ، وهي تنزع حذاءيها بحذر لتفرغهما من الرمال المتبقية فيهما .

لم يترك ثلج الربيع الذي تسرَّب من غطاء العربة الأثريَّة التي يجرُّها رجلان والتي كانت تقلّ الصبيّ والفتاة المرتبكين في ضواحي طوكيو ، سوى هذا الشعور بنوعٍ من العذوبة اللزجة والرطبة على وجهيهما وأيديهما . إلاَّ أنَّ الثلجَ المبارك « أصبح نذير شؤم . فبعد أن

قررت العائلة أن تخضع ساتوكو لعملية إجهاض لأنها ما زالت مخطوبة لأمير نبيل ، كانت المرأة الشابة تنتهز فرصة وجودها في أحد الأديرة في ضواحي نارا ، حيث اصطحبتها والدتها لتموّه زياراتها للعيادة القريبة ، لكي تقصّ شعرها الكثيف الداكن وتطلب أن يكون لها إكليل الرأس الحليق الخاص بالراهبات البوذيات . ولأوّل مرّة يشعر رأسها الحليق بالبرودة القارصة لهواء الخريف ، بينما جدائلها الجميلة كانت ملقاةً على الأرض مذكّرةً القارىء بالضرورة بالأحزمة الفالتة المهملة على الأرض في لحظات ممارسة الحب ، وسرعان ما تتخّذ مظهر الأشياء الميتة . ولكنَّ العائلة لن تستسلم بهذه السرعة . فلقد أصبح شاغلها البحث عمَّن يستطيع أن يصنع ، في السرّ ، نوعين من الشعر المستعار ، أحدهما على الطريقة اليابانية والآخر على الطريقة الأوروبيَّة ، لكي تستخدمهما « ساتوكو » أثناء الاحتفالات بزفافها . وبينما تستمر هذه الثرثرات النافلة كانت ساتوكو التي أقفلت على نفسها الأبواب في أحد صالونات طوكيو ، تجتاز عتبة . كان كلُّ شيء يبدو وكأنَّ اللذة التي شعرت بها لمرةٍ وحيدة ، والاقتلاع الذي عانت منه حتَّى في أحشائها ، والوداع القسري الذي واجهت به كيواكي بحضور الأهل المترفين حتَّى أقصى الحدود ، كأنَّ كلَّ هذا قد أحدث قطيعة كاملة . فهي لا تتخلى فقط عن حبيبها بل وعن نفسها أيضاً . « يكفي ما شهدناه من لحظات وداع » . ولكنَّ « كيواكي » المراقب عن قرب من قبل اهله ، والمهجوس بالحب بعد أن أصبح « حبَّ المستحيل » ، يغادر طوكيو مستعيناً ببعض المال كان قد اقترضه من هوندا ، ويقيم في نزلٍ بائس قرب نارا ، حيث كان يصرف أوقاته في قطع المسافة ، سيراً على الأقدام ، بين النزل والدير الذي أقيمَ في أعلى الهضبة . وفي كلِّ مرَّة كان يُمنع من الدخول ، وفي كل

مرة كان يزداد عناداً . وكان يرفض عروض أصحابَ العربات المرابطين هناك ، اعتقاداً منه أنَّه كلَّما ازداد تعب رئتيه وتفاقم سعاله المرضي ، كلَّما ازداد أمله في رؤية ساتوكو من جديد ، تلك الفتاة التي لم يحبّها في البداية ثمَّ لم يلبث أن أصبح مولعاً بها .

وأخيراً ، وبعد أن يقعده المرض في احدى غرف النزل البائسة ، يستنجد بـ « هوندا » الذي يحظى بموافقة أهله على ملاقاة صديقه برغم اقتراب موعد الامتحانات ، وكأنَّ هذه الخطوة كانت لإفهام « هوندا » أن أي خدمة تؤدَّى لصديق يجب أن تعتبر احدى الأوليَّات التي تفوق هواجس وواجبات المستقبل . فيصعد « هوندا » المكلَّف بدور المستجدي والوسيط ، إلى الدير عبر الطريق المكسوة بالثلج ، ولكنَّه حين يسمح له بالدخول سيواجه برفضٍ قاطع من قبل الراهبة حتَّى ولو كان هذا الرفض سيؤدي إلى قطعِ آخر خيط يشدُّ كيواكي إلى الحياة . بعد ذلك استقلَّ كيواكي وهوندا قطار طوكيو السريع ، وفي مقطورة الـ « بولمان » المضاءة بمصباحٍ خافت ، انحنى « هوندا » ، الذي يحمل دائماً مصنَّف الحقوق بين يديه ، على صديقه المحموم ليسمعه وهو يهمس أنَّهما سيلتقيان يوماً « تحت مياه شلال » . ففي الأدب الياباني (أو المحادثة اليابانية) غالباً ما يُشار إلى الشجرة التي التقى الحبيبان تحت ظلالها أو إلى الماء الذي شرباه معاً في حياةٍ أخرى . وهنا يبدو أن الشلال ، الذي غالباً ما نراه في الرسم الياباني في صورةٍ عموديَّة بخطوطه المشدودة كأوتار آلة موسيقية أو قوس ، ليس فقط الشلال الاصطناعي في حديقة آل «ماتسوغاي» ، ولا ذلك الشلال المقدَّس الذي سيذهب هوندا يوماً لمشاهدته ، بل هو الحياة نفسها .

إنَّ الموضوعة الأساسية ، بالنسبة للقارىء المتوسط ، والقيمة الآسرة لهذه الثلاثية ، كما سنرى لاحقاً ، تكمن في فكرة التجسُّد بعد الموت التي تشكل خلفيةً للعمل كلِّه . وهنا ينبغي أن نوضح بعض الأمور . لنبدأ بمحو كلِّ الخرافات الشعبيَّة التي لسوء الحظ ، كان ميشيما قد أفرد لها هامشاً كبيراً ، ربَّما لاقتناعه بأن هذه الصيغة ملائمة . وربَّما لأنَّ هذه الخرافات الشائعة في الأوساط اليابانية التقليدية لا توحي هناك ، بنفور يفوق ما توحي به للقارىء الأوروبي أي اشارة إلى « الجمعة ١٣ » أو إلى « المملحة المقلوبة » ـ ولا يثير الإصرار ، في أجزاء « بحر الخصوبة » الأربعة ، على الشامات الثلاث التي تسم ، في الموضع ذاته ، بشرة كيواكي الشاحبة ، وبشرة « إزاو » الملوَّحة ، وجلدَ الأميرة التايلاندية المذهَّبة ، سوى الشعور بالغيظ أكثر منهُ بالاقناع[1] . وينتهي بنا الأمر إلى التساؤل إذا لم يكن الأمر يتعلَّق هنا بنوعٍ من غامض من الإثارة الجنسيَّة سواء أنكر مربّي « كيواكي » البشع أن يكون رأى هذه العلامة « لأنه لم يكن يجرؤ أن ينظر الى جسد سيّده الشاب » ، أو على العكسِ من ذلك ، سواء بحث عنها هوندا ، جهراً ، على الورك العاري للأميرة الغريبة . إن تبسيط العقائد يثير فينا قدراً من التبرُّم يفوق ما تثيره بقايا الفولكلور هذه . فهو يعبِّر عن جهلٍ بالأديان التي ترعرعت الشخصيَّات في كنفها والتي كانت ، في تلك الحقبة ديانات يابانية بالتأكيد . ونكاد لا نعثر في الجزء الثاني من الثلاثية على نظرية التجسُّد بعد الموت ، التي كان

---

(١) إنَّ الحكايات اليابانية التي أوردها « لافكاديو هيرن » تتضمَّن نماذجَ عن حالات تجسُّد بعد الموت تؤكّدها بعض العلامات الجسديَّة ، مما يشير إلى أنَّ هذا النوع من الفولكلور كان ، على ما يبدو ، شائعاً في « اليابان » القرن التاسع عشر .

هوندا قد بدأ يطّلع عليها بعد أن غلب على اهتماماته وكاد أن يخنقه ما بدا له وكأنّه بداهتها الحيَّة . أما اذا حدث وعثرنا على عناصر هذه النظريَّة فلن يكون ذلك إلاَّ في صيغة ملخَّص مدرسي يستعيد ، بدون تمييز، أقوالاً لـ «فيثاغورس» و «امبذقليس» و «كامبانيلاَّ» . إذ أنَّ « البوذيَّة » في الحقيقة ، هي من المرونة بحيث تبدو العقائد المنبثقة منها أصعب من أن يحوطها الفهم ، وأصعبُ من أن تحفظ في الذهن دون أن تخضع لهذا التحوير اللاواعي الذي سرعان ما نجريه على الأفكار التي تختلف كثيراً عن أفكارنا الخاصة : حتَّى المذهب « الهندوسي » ، الذي يضع واقع الكائن في قلبِ كلِّ فرد ، فهو يشدِّد على الصيغة التي تعتبر « أنَّ سيِّد الكائنات وحده يتناسخ » وبالتالي بأنَّ الفرديَّة التي نحرص عليها كثيراً تُبلى كالثوب . ومع « البوذية » التي تنكر أو تجهل الكائن ، ولا تلحظ غير « العابر » فإن فكرة التجسد بعد الموت تبدو أكثر دقَّةً فاذا كان كلُّ شيء ليس أكثر من « عبور » فإنَّ العناصر الثابتة مرحليَّاً لا تكون إذن سوى قوى « عبرت » الكائن ، إذا جاز التعبير ، لتبقى ، وفق قانون مشابه لقانون الحفاظ على الطاقة ، حتَّى تنعدم الطاقة هذه نفسها . وما يبقى هو ، في أفضل الأحوال ، بقايا تجربة ، استعداد فطري ، تكتل خلايا تدوم إلى هذا الحدِّ أو ذاك ، أو ، إذا أردنا ، حقل مغنيطيسي . أيٌّ من هذه الذبذبات لا يضيع كليَّاً : فهي تدخل في «الآيا» العالم، وتحفظها من الوقائع، بل من الإحساسات التي تخضع لها ، تماماً كما تحفظ جبال « هملايا » البياض الشتوي شبه الأبدي . ولكن كما كان هيراقليطس لا يستحم في نفس النهر مرتين ، كذلك نحن لا نمتلك أنفسنا مرتين حيث تذوب النواة البشرية التي كانت موجودة كما تذوب نديفة الثلج . وثمة صورة أخرى باتت

شائعة الاستعمال ، هي صورة الشعلة التي تعبر من سراجٍ إلى آخر ، والتي ليست شعلة أيٍّ منها لكنّها تغتذي من شمع كلٍّ منها .

مهما كانت معتقدات ميشيما حول هذه المسألة ، وحتّى لو كانت هذه المعتقدات غير موجودة أصلاً ، فنحن ندرك ، أنه برغم اختلاف « كيواكي » في « إزاو » ، واختلاف هذين الأخيرين عن الأميرة السياميَّة ، فإن نوعاً من النزوع يخترق كيانهم هو الحياة نفسها ، أو ربَّما يكون ، ببساطة ، الصبا المتجسِّد على التوالي في أكثر الأشكال نضارة وصلابة وإغراءً . وبصورة أعمق ، وأكثر ذاتية أيضاً ، نجد أنفسنا أمام ظاهرة مماثلة لظاهرة الحبّ ، هذا برغم أننا لا نستطيع أن نطلق صفة الحبّ على هذا التفاني الكلّي الذي يبديه هوندا تجاه الشابين ، بالإضافة إلى أن الكاتب لم يذكر شيئاً من هذا القبيل وإن كانت بعض انفعالات الحب قد لامست هذه العلاقة . ومن ناحية ثانية لا تبدو الحاجة الغامضة ، شبه المسنَّة ، التي تدفعه إلى الرغبة في امتلاك ، بل في رؤية ، الساميَّة الشابة ، تعبيراً عن مشاعر الحب . إلاَّ أنَّ ما يمكن أن نسمّيه معجزة الحبّ بامتياز قد حدثت في هذه الحالات الثلاث : فبواسطة آلية ذهنية مشتركة فيما بيننا جميعاً ، تحوَّل أهل « هوندا » ورفاق الدراسة وزوجته وزملاؤه ، والمتهمون الذين يمثلون أمامه بوصفه القاضي الذي له عليهم حقَّ الحياة والموت ، وآلافُ المارة الذين يلتقي بهم في شوارع أو قطارات « طوكيو » و « أوساكا » ، إلى كائنات ليست موجودة بالنسبة له إلاَّ عبر ما يدركه وما يحس به من درجات متفاوتة من اللامبالاة ، والنفور الملتبس أو الترحيب البليد ، ومن الانتباه المشوَّش . حتّى الأشياء المتواضعة التي سيلقي عليها نظرة المتلصص ، فلن تكون أشخاصاً . فقط لثلاث

مرات في حالته هذه ـ ذلك أن ساتوكو لا تبقى داخل الدائرة إلّا لأنّ كيواكي قد أحبّها ـ سيجد أنّ ثلاثة كائنات تحيا بكلّ الزخم الذي يميّز كلّ الكائنات الحيّة ، والذي لا نتبيّن وجوده ـ لسبب أو لآخر ـ إلّا عند الذين يتركون أثراً واضحاً في حياتنا ، لقد تشكلت سلسلة من الشخصيّات المختلفة فيما بينها ، إلّا أن ما يجمعها ، بصورة غير مفهومة تماماً ، هو هذا الاختيار الذي يربطنا بها .

تبدأ رواية « خيول هاربة » ، وهي الجزء الثاني من الثلاثية ، بتصوير الحياة القاتمة لـ « هوندا » البالغ أربعين عاماً من العمر . حياة من السطحيّة والحياد بحيث تبدو صفة « قاتم » التي استخدمناها ، مبالغاً بها بعض الشيء . هذا برغم النجاح الذي حققه على الصعيد الاجتماعي . فهو قاضٍ ، برغم صغر سنه ، وله منصبه في محكمة أوساكا ، وزوجته الطيّعة ، المريضة بعض الشيء ، تعنى كما ينبغي بأمور المنزل ممّا يجعله يرضى بما يملك وبما هو عليه لا أكثر . لكنْ ثمة صورة رمزية ترتسم منذ البداية الأولى للتصوُّر الذي تبنى عليه هذه الحياة أو غيرها : ففي أحد الأيام ، وبينما كان حائراً فيما يفعله ، سمع ، بمحض الصدفة ، عبر جدران الزنزانة المجاورة لقاعة المحكمة ، صوت خشبة منصّة الاعدام وهي تنفتح تحت قدمي أحد المحكومين (« لماذا نُصبت المشنقة بقرب مكاتبنا ؟ ») . بعد ذلك يقع بين يدي هوندا مفتاح برج على الطريقة الأوروبية ، كان قد أضيف حديثاً إلى مباني قصر العدل من قبل مهندس معماري أراد أن يزيد من شهرته ألقاً . في الداخل سلّم حلزوني غير متين ومكسو بالغبار يفضي إلى قمة البرج حيث المنظر الرتيب لمدينة تغرق في أجوائها الرمادية . ولكن مع هذه الصفحات الأولى ، تتردّد في مسامعنا لازمة

واحدة : هذا الصعود المجّاني يذكرنا بالطريق الذي يسلكها هوندا صاعداً إلى الدير والشجاعة التي يبديها عبثاً في تتبع آثار خطوات « كيواكي » المتبقية على الثلج . ولا نملك هنا إلاّ أن نفكّر في « بروست » الذي أشار إلى تردُّد مشهد الأماكن المرتفعة لدى « ستندال » ، سواء في وصفه لـ قبّة القسّ « بلانيس » ، أو القلعة التي احتجز فيها « فابريس » أو تلك التي ستستخدم كسجن لاعتقال جوليان سوريل . وثمة إرتقاء جديد لن يلبث أن يشعر به هذا الرجل الذي يبدي فضولاً ولو معتدلاً تجاه كلِّ شيء ، ما دام الأمر يتعلّق هذه المرّة بـ « هضبة مقدَّسة » وهو غير مؤمن .

لقد طلب رئيس المحكمة من هوندا أن يمثله في أحد احتفالات الـ « كندوَ » الذي يقام في أحد معابد « انشنتو » في ذكرى « الإله البرّي » ، ولم يكن أمام القاضي الذي بلغ مشارف الأربعين، إلاّ أن يقبل ، بدون حماس ، حضور احدى العراضات العنيفة التي كان يمقتها في السابق . وفي ذلك اليوم استطاع الأداء الباهر لأحد فتيان الـ « كندو » في ثوبه الأسود التقليدي ووشاحه وقدميه العاريتين ومشبك الخوذة المعدني الذي يغطي وجهه ، أن يثير اهتمام المشاهد غير المتحمس . وسوف يلتقي القاضي بـ « إزاو » مرَّةً ثانية ، لأنَّ ذلك الشاب لم يكن سوى « إزاو » نفسه ، بعد ظهيرة ذلك اليوم القائظ وهو يقف عارياً تحت شلاَّل ، بينما كان يستكمل شعائر الصعود إلى الهضبة المقدَّسة . ولا يتردَّد هوندا ، الذي تجتاحه ذكرى « كيواكي » ، في أن يرى في هذا الشاب الرياضي الجميل بحيويَّة الشباب وبساطته ، صورة « كيواكي » الرقيق الذي مات منذ عشرين عاماً : وكأنَّ حماسة واحدهما قد أصبحت قوَّة الآخر .

لقد بدت هذه القناعة العبثية وليدة الانفعال الذاتي ، وكأنها موجة تلتفُّ على كيانه . فيخرج بعد ليلة واحدة قضاها في أحد فنادق نارا وقد تزعزع كلُّ ما يجعل منه رجلاً عاقلاً وقاضياً . وسرعان ما يفتقد فيه زملاؤه صورة رجل القانون النافذ البصيرة والمثابر ويعتبرون بشيءٍ من الأسف ، أنَّه ، كالعادة ، لا بدَّ أن يكون منغمساً في علاقة حبّ . ثم لا يلبث هوندا أن يتخلَّى ، إثر قرار يبدو له بالغ السهولة ، عن منصبه في الجسم القضائي ليعود وينتسب من جديد الى نقابة المحامين في « طوكيو » بحيث يتسنَّى له أن يتولَّى الدفاع عن « إزاو » المتهم بالتآمر ضدَّ أعضاء مؤسسة « زايباتسو » الصناعية ، وتعمُّد قتل إثني عشر عضواً منهم . وينجح هوندا في إثبات براءة « إزاو » ولكن هذا لا يعني أنَّه سيتمكن من إنقاذه ، لأنَّ « إزاو » سيغتنم فرصة إطلاق سراحه لينفذ أحد مخططاته الإجراميَّة على الأقل ، ليعمد بعد ذلك إلى انجاز انتحاره الشعائري الذي كان الجزء المتمِّم لخطته .

قد يكون هذا الكتاب القاسي هو الذي يتضمَّن أكثر فقرات الثلاثية غرابةً ورقةً . فعندما كان « إزاو » ما زال يحضِّر لضربته ، سعى لكسب مساندة بعض العسكريين ، وعلى الأخصّ دعم ضابطٍ كان يسكن في الكوخ القديم ، أسفلَ الشارع ، على مقربةٍ من ثكنته ، وسيقوم هذا الرجل ، بدوره ، بتقديمه إلى رئيسه ، الأمير الامبراطوري الذي كان ، في الماضي ، خطيب « ساتوكو » . وبعد لحظات لم تستغرق أكثر مما يستغرقه تبادل الانخاب والسكائر ، وعبارات التهذيب الشائعة ، يسود مناخ من البرود والتراجع الذي لا يمكن تفسيره والذي يكاد الكاتب لا يتوقف عنده . ولكن لحظة دخوله إلى حديقة الكوخ القديم ، أسفل الشارع المنحدر ، يشعر

« إزاو » ، الذي يعرف بصلابته ، بما لم يشعر به من قبل ، كأنه يستسلم لوهن الملذات وكأن شيئاً من السعادة الغابرة التي شعر بها « كيواكي » في امتلاكه لساتوكو ، قد تغلغلت فيه عبرَ الزمن . « إزاو » لن يتوقف طويلاً عند هذا الإحساس كما أنه لن يكتشف سببه . لكنْ كلّ شيء يخونه ، الضابط الذي يطلب نقله إلى مانشوكو في اللحظة الحاسمة ، والأمير الذي يخاف أن يتلطخ اسمهُ بالعار ، والمرأة الشابة ، الشاعرة اللامعة والمتحرِّرة ، التي يشعر بميل غامض نحوها والتي يعتبرها « جالبة الحظ » للمجموعة ، ومع ذلك تكذب أثناء المحاكمة لتشهد على براءته دون أن تفطن إلى أنَّ أكاذيبها ستجعل منهُ رجلاً ضعيفاً وتلحق به العار أمام مريديه . ولن يكون « إزاو » أوفر حظاً بعلاقته بأحد الطلّاب القدماء ، من مساعدي والده ، وهو بوهيمي لم يكن أكثر من بوقٍ دعائي يستخدمه والده ، بالذات لليمين المتطرِّف ويدير مدرسة صغيرة وفق أفضل مُثُل الولاء للتقاليد الملكيَّة ، ثمَّ يتضح أنَّه يحظى بتمويل سري من أعضاء « زايباتسو » التي يرغب « إزاو » في تدميرها لأنها تسيء لليابان وللامبراطور في آن معاً . وأثناء المحاكمة تكتسب تواريخ وعدد اللقاءات السريَّة بين الشاب والضابط الذي رحل ، فيما بعد ، إلى « مانشوكو » ، أهميَّة بالغة بالنسبة لقرار الاتهام . ويُستدعى حارس الكوخ العجوز للتأكُّد من تعرُّفه على « إزاو » في قفص الاتهام . وعندها يقترب العجوز المنحني القامة متكئاً على عصاه ويتفحص وجه الشاب ويجيب بصوته المتهدِّج : « أجل ، لقد أتى إليَّ بصحبة إمرأة منذ عشرين عاماً » . عشرون عاماً ، أي عمر « إزاو » : فيغادر الخَرِفُ قاعة المحكمة مصحوباً بالقهقهات . وحدها يد هوندا ، الجالسِ في صفِّ المحامين ، ارتعدت فوق الأوراق المنثورة أمامه .

لقد أحسَّ هذا العجوز المقبل على الموت بالدفءِ الذي يشمل عمرين فتيين ورقيقين .

* *

هكذا يمكن أن نرى كيف أن فكرة « التناسخ » هذه ، مهما بلغت قيمتها السيكولوجيَّة أو الميتافيزيقية ، قد أتاحت لميشيما أن يصوِّر اليابان ، بين الأعوام ١٩١٢ - ١٩٧٠ ، من زاوية نظرٍ جديدة . ذلك أنَّ كلَّ الروايات الكبيرة التي تروي سيرة أربعة أجيالٍ متتالية (ورواية طوماس مان «Les Budden Brooks» هي أكملها على الاطلاق) تتخذ من العائلة قاعدةً لها ، ومن مجموعة الكائنات اللامعة أو المتواضعة أنماطاً توحِّد فيما بينها صلةُ الدم أو الارتباطات التي تتمُّ داخل المجموعة الوراثية الواحدة . وهنا ، تتيح الانبعاثات المتتالية أن يتمَّ الانتقال المفاجىء من تصميمٍ إلى آخر ، بحيث يتحوَّل الهامشي (أو الطرفي) إلى مركز . فـ « إزاو » هو إبن « إيينوما » الكريه ، الذي يعملُ مُربّياً لدى أسرة « ماتسوغاي » ، وإحدى خادمات المنزل نفسه . في « معبد الفجر » ، الجزء الثالث من الثلاثية ، وهو الأصعب من بينها لجهة ، حكمنا النقدي عليه يبدو ظهور « يينغ شان » ، الأميرة السيامية الصغيرة وكأنَّه قد مُهِّد له منذ أمدٍ طويل عبر الحكاية القاتمة للاميرين السياميين ، صديقي « كيواكي » ، وعبر حادثة الخاتم ذي الفصّ الزمردي ، الذي يضيع ، أو ربَّما يُسرق ، من أحدهما . وكان « كيواكي » قد دوَّن في « يوميَّات الأحلام » ما رآه يوماً في أحد أحلامه بأنَّه يضع هذا الخاتم نفسه في اصبعه ويتأمَّل فيه وجه صبيَّة تزيّنُ جبينها بتاج . وسوف يكون حجر الزمرد نفسه ، الذي يعثر عليه بعد الحرب، عند أحد باعة التحف المنكوبين ،

هـدية هـوندا لـ « يينـغ شان » التي أصبحت طـالبة جـامعية في طوكيو والتي لن تلبث أن تمـوت حرقـاً على أثـر حادثـة احتراق الفيـلّا الفخمة التي يملكها المحامي بعـد أن أثري في منصبـه كأحـد أوسع المستشارين نفوذاً في مؤسسة « زايباتسو » التي نـاضل « إزاو » ضـدّها . وبعـد هذا الحريق الذي يذكر ، برغم طابعـه البورجـوازي ، بالمحـارق التي ذهب هـوندا ليشـاهدهـا في « بيناريس » عشيـة حرب البـاسفيك ، لن تعود « شـان » نفسها مـوجودة . ولن نعـرف ، إلاَّ صُدفـةً ، خبرَ موتها في تـاريخٍ غـير محـدَّد ، في مسقط رأسهـا . إلاَّ أنّ « شـانَ » ، إبنـةُ أحد الأميـرين اللذين استضافهـما « كيواكي » فيـما مضى ، تنـضمّ ، بصورة شبـه اسطوريّـة ، إلى خطيبـة أحد الشـابين وإلى شقيقـة الآخـر ، التي ماتت ، هي أيضاً ، في ريعان العمر .

ومن ناحية أخـرى ، يحلم « إزاو » ، الفتى الصُلْب والبكر ، بفتاة مجهولة شابة تغفو في نهارٍ من الحرارة الخـانقة ، وتـذكره بعض الشيء ، ولـو بـالانفعـال الـذي تثيـره فيـه ، بـ « مـاكيكـو » ، المـرأة التي تتهيّأ لخيانته . ثمَّ تحت وطأة التبدلات السريعة لمفـاتيح الحلم المـألوفة ، لا يلبث أن يشعر وكأنه هو نفسـه إمرأة . وبـدا له أن رؤ يـاه للعالم تضيق وأنها لم تعـد تشكّل تصـاميم كبيرة ومجـرَّدة بـل بـاتت تقيم مـع الأشياء صـلاتٍ أكـثر ليـونـةٍ وأكـثر حميميَّـة ، وأنّـه بـدل أن يلج تلك المـرأة المجهـولـة ، كـان قـد أصبـح هي ، وكـان قـد بـدأ يشعـر بلذة هـذا التحـوُّل . كما لا يجهـل « هونـدا » هو أيضـاً ، أن « إيـزاو » كـان قبل وفـاته بقليـل قد تنـاول مخدراً لأوَّل مـرة في حياتـه مبديـاً إشمئـزازه من أجواء الفسـاد وشهادات الزور التي أغرق بها ، فتمتم في سكـرات نومه أشياء غير مفهومة عن بلدٍ حارٍ في الجنوب وعن فجرٍ جديد .

لن يفاجىء هوندا إذن ، خلال رحلة عمل تفضي به إلى « بانكوك » عام ١٩٣٩ ، عندما تتشبَّث به أميرة صغيرة لم تتجاوز السادسة من عمرها ، وهي تبكي وتدَّعي أنها يابانية وتطلب منه أن يصطحبها إلى خارج البلاد . إنَّه مشهد غير قابل للتصديق بنظر القارىء الأوروبي ، أو القارىء « الحديث » ، ويبدو ، كما يُقالُ ، سيىء الوقع . ولكن ينبغي ألاَّ يغيب عنا أن عدداً من الباحثين الجديين المختصين في حقل الأبحاث « البارابسيكولوجية »[١] ، من أمثال « إيان ستيفنسون »[٢] ، يؤكّدون أنَّ أفضل ما يهدينا ، إلى سُبُلِ ما قبل الحياة نجدها في هذيان الأطفال الصغار ، هذا إذا ما افترضنا أنَّ هذه السبل موجودة فعلاً وأننا نستطيع أن نقتفي أثرها . وعلى أيةِ حال فإنَّ « شان » تلائم نموذج عالم البارابسيكولوجيا . فهي تنسى تماماً هوى الطفولة هذا أو أنَّها لا تتذكّره إلاَّ عبر الإيحاءات الغامضة في أحاديث المربِّيات . وعند قدومها بصفة طالبة إلى أجواء اليابان ما بعد الحرب بدَت وكأنها لا تعجبها ولكنَّها لم تعبِّر عن هذا الواقع بمشاعر حادة حتَّى ولو مرَّةٍ واحدة .

هكذا تحيا « شان » المرهفة ، التي ، برغم ذلك ، يلحظ هوندا أنها تبدي نوعاً من « الحذلقة الصينية المزعجة » ، مناخ بهجةِ الحياة

---

(١) هنا ، تطرح صفة « جدي » بعض المشاكل العالقة . ولكن فلنحرص على أن لا نواجه مجموعة الظواهر البارابسيكولوجية بـ « لا » صادرة عن جبنٍ أو خمول ، فنكون بذلك نعطي الجواب التقليدي الذي تعبِّر عنه « نعم » المؤمن إزاء عقائد لا يملك إثباتها أو نقضها . وحدها المعاينة المتنبّهة من شأنها هنا أن ترد « السر » الذي يمتزج هنا بجهلنا .

(٢) د . إيان ستيفنسون ـ عشرون حالة معبِّرة عن التجسد بعد الموت ، نيويورك ، مؤسسة الأبحاث الفيزيائية ـ ١٩٦٦ .

التي انقضت مع انقضاء الاحتلال الأميركي والكسب السريع في طوكيو . ترفض الفتاة الشابة كلَّ ما يتقدَّم به هوندا العجوز من ايحاءات خرقاء ، وتتجنَّبُ ، في اللحظة الأخيرة ، محاولة اغتصابها من قبل أحد صبيان المجموعة برضى العجوز وحضوره . وفيما بعد سيتاح له ، عبر فتحةٍ أحدثها ببراعة في ألواح احدى المكتبات ، أن يتمتع بمشاهدة الألعاب التي تقوم بها شان ، « الجمال الرقيق » ، مع هذا « الجمال الصُلب » الذي يمثل إمرأة يابانية ناضجة ومُجرِّبة . ثمة رموز جديدة تطالعنا ، وليست قابلة للفهمِ أكثر مما هي عليه في أحلامنا : علبة الليل حيث يتناول طعام العشاء كلٌّ من « كيكو » ، شديدة الإغراء ، وهوندا وشان ، ومغتصبها الشاب الأخرق ، في الجوِّ التقليدي المعتم لمثل هذه الأمكنة ، وحيث يرى هوندا ، وهو يقطع شريحة اللحم المشوي بدقة بقدر ما تحتمله أسنانه الاصطناعيَّة ، خيطاً من الدماء بلونِ الليل يسيل في صحنه . أو كما في « خيول هاربة » ، المشهد الذي يكاد يكون غير قابل للفهم والذي يذهب بأذهاننا حيث لا ندري ، عندما يستقدم « إزاو » علبة محار من هيروشيما ليقدّمها إلى « ماكيكو » بمثابة هدية وداع فتبدو الرخويات السجينة وكأنها تصطرع وتتصادم في الوعاء المليء بمياهٍ داكنة .

لن ينحدر هوندا ، المراقب والرائي ، إلى مستوى المتلصص الأ ابتداءً من رواية « معبد الفجر » . إنه تطوُّر مؤلم ، لكنَّه ليس غريباً بأيةِ حال ، ما دامت الصلات الوضيعة التي يقيمها البصر مع الجسم العاري قد أصبحت ، بدون شك ، صلة العجوز الوحيدة بعالم الحواس ، الذي طالما ابتعد عنه في حياته ، وبالواقع الذي يزداد تهرُّباً منه في الوسط الذي يعيشه كرجلٍ صاعد واسع الثراء . هٰذا ونذكر

الطفل المتلصص الذي مهَّدَ لجريمة قتل في رواية « البحار الذي لفظه البحر » ، كما لا ننسى في « الجناح الذهبي » معالجةً ناعمة للموضوعة نفسها : إذ بينما يكون الفتى ، الذي سيصبح راهباً ومضرماً للحريق في الدير ، ممدداً في الغرفةِ الوحيدة ، التي تتألف منها البيوت اليابانية عادة ، يشعر أن الناموسيَّة تتحرَّك فيكتشف أن والدته التي تنام إلى جانبه تضاجع قريباً له جاء يقضي الليلة في منزلهم . إلَّا أن الطفل الذي يرى ولا يفهم ، يشعر فجأة أنَّ « جداراً من اللحم » يفصل ما بين المشهد وعينيه : يدا والده الذي رأى ، هو أيضاً ، ولا يريد للطفل أن يرى . هنا ، تبدو موضوعة المتلصص مرتبطة ، بعكس ما يحدث في أماكن أخرى ، بالعجز وبالسن . فـ « هوندا » يحلم في بانكوك بأن يرى فتاة صغيرة وهي تبول . وفيما بعد ، يشيد على قطعة أرضٍ تعج بالثعابين في مدينته الجديدة ، مسبحاً خاصاً ودافعه إلى ذلك أملٌ وحيد في أن يرى فتاة تشبه « شان » تسبح فيه متعريةً مما أمكنها من ثياب . أما حفلة تدشين هذا المسبح فتشكل أحد المشاهد الحيَّة في الحياة الاجتماعيَّة المترفة التي يبرع ميشيما بتصويرها وكأنَّه أحد المشاركين فيها .

أميرٌ ، هو أحد الجيران الريفيين ، يلعب بكرةٍ كبيرة في الماءِ . جدَّة حادَّة الطباع وواسعة الثراء هي احدى الجارات أيضاً ، تراقب حفيدها النزق من على حافة البركة . أديبٌ ذو ميولٍ سريالية سادية يستعرض هيكله الرخو وإلى جانبه عشيقته القبيحة ، الأديبة ، هي أيضاً ، والتي لا تني تنتحب وتردِّد ، بمثابةِ مثير جنسي ، اسم إبنها الذي قُتل في الحرب . إنَّ نزعة التلصص تنتقل بالعدوى ، بدون شك ، لأنَّ « ماكيكو » التي كانت تداري وتكذب في « خيول هاربة » مدفوعة بحبّها ربَّما ، تراقبُ بعين باردة ألاعيب هذا الثنائي الواهنة .

وخيالات الأدميَّة التي يقدِّمها الأديب الشره بعد العشاء تذكِّر بأحلام اليقظة الدامية التي كانت تعبر ذهن الفتى في « اعترافات قناع ». وعندما يهلك هذان الزوجان في حادثة احتراق الفيلا بسبب المخدِّر الذي تناولاه فلم يستطيعا الهرب ، يتولَّد لدينا انطباع بأن ميشيما يكدِّس جمراً مشتعلاً على ما كان ممكناً أن يصيرا إليه . أما « كيكو » ، شريكة « شان » القوية ، فعشيقها ضابطٌ أميركي بسيط وقويّ البنية يساعد في خدمة حفلات « الكوكتيل » وغسل الكؤوس ، وهي تفيد من هذه العلاقة لشراءِ حاجياتها من حانوتٍ خاصٍ بالمحتلّين وبسرقة التيار الكهربائي من معسكرِ الجنود . وآخر ما نسمعه من « شان » ، التي عادت إلى مسقط رأسها ، وماتت على أثر لدغة أفعى ، هو ضحكتها الصغيرة الجوفاء ، كما لو أنَّ حواء النافلة هذه كانت قد داعبت الأفعى بشيءٍ من الحبّ .

في « معبد الفجر » بدا يسر الحياة وكأنَّه يفتِّت الشخصيّات ، ومعها نوايا الكاتب نفسه : فإلى جانب « طوكيو » الملذات والأعمال ، بدت « طوكيو » عام ١٩٤٥ المدمَّرة ، حيثُ كان هوندا قد التقى بين أنقاض المدينة فتاة « الغيشا » ، التي تكاد تبلغ المئة من العمر ، والتي كانت لا تزال تحتفظ ببقايا أمل . أما في الجزء الأخير ، « الملاك يتعفَّن »[1] ، فإنَّ الأمل والتجسدات المتتابعة للرفاه ، للحماس أو للجمال تكون قد ماتت . حتَّى يتولَّد انطباعٌ ، أحياناً ، أننا نرى العظام الجافة البيضاء تبرز من تحت العفن . ذلك أنَّ العنوان نفسه (Tennin Gosui) يذكِّر باحدى الأساطير البوذية التي تروي بأنَّ الـ « تنان » (وهم ليسوا سوى جواهر إلهيَّة مجسَّدة ، عباقرة أو ملائكة)

---

(١) انظر الهامش صفحة ٨ .

بدل أن يكونوا من الخالدين ، أو الابديين ، لا يعيشون سوى ألف عام في مثل هذه الهيئة ، وبعد ذلك يشهدون أكاليل الزهر التي يعمرونها وهي تذبل ، وجلاهم تذوي ، ويحسّون بالعرقِ النتن ينضح من أجسادهم . وهذا الملاك ، مهما كان المظهر الانساني الذي يتخذ ههنا ، يبدو أنّه « اليابان » نفسها ، ويبدو ، ثانياً ، بالنسبة لنا نحن القرّاء ، رمز الكارثة المعاصرة حيثما حلّت . لكن ، دعونا نتجنّب مثل هذه التعليقات . فإنّ « هوندا » ، الطاعن في السن ، يفعل ما يمكن أن يفعله ، في أيامنا هذه ، أي ياباني تسمح له امكانياته بذلك : إنه يسافر ، لقد ولّى زمنٌ يشعر فيه أنّه سائحٌ من الدرجة الثانية كما كان يحسُّ أثناء رحلته إلى « الهند » الإنكليزية . و« كيكو » السبعينية ذات السطوة التي لا تزال تنتقي ، من هنا وهناك ، بعض طالبي اللذة ، ترافقه ، وتشعر بالرضى لكون الرجل العجوز ما زال مرتبطاً عبر تعلّقه بأشياء غير متوقعة : اللوح الجنائزي الخاص بزوجته والموضوع بعناية في حقيبته ، هذا برغم أن زوجته نفسها لم تكن تعني له الشيء الكثير . ولكن هوندا كان فقد كلَّ مواهب الرائي القديمة .

يتناول الرفيقان العجوزان طعام العشاء على موائد السفارات (وبهذه الطريقة سيبلغهما نبأ وفاة « شان ») ومعاً يتلذذان بشراب المساء . وتستدرج « كيكو » صديقها العجوز إلى رحلاتٍ سياحيّة تشمل كلَّ المعالم السياحية لليابان القديمة ، التي باتت ، بشيء من الحذلقة المتأخرة ، موضوع اهتمام هذه اليابانية المتأمركة . هكذا يزوران الشاطىء ، في المكان الذي شهد قصة الـ « نو » الأكثر شهرةً ، « هاغورمو »، وحيث قام ملاك القصيدة القديمة برقصته

الملائكيَّة قبل أن يعود إلى السماء أمام أنظار الصيَّادين المهددة . لكنَّ كلَّ شيء يفسد : الفضلات تنتشر على الرمال ؛ والصنوبرة القديمة الوقورة التي شهدت رقصة الملاك يبست معظم أغصانها وبات الإسمنتُ الذي وضع لإخفاءِ معالم أغصانها الساقطة يغطي القسم الأكبر من قشرتها . وقد تحوَّل الشارع الذي يؤدي إلى هذا المنظر الشهير إلى رواقٍ في حديقةٍ تزدحم بالزائرين ، أقيمت في ساحتها حوانيت متنقلة ، ومحال لبائعي التذكارات ، وللمصوّرين الذين يلتقطون صور زبائنهم وسط هذه الديكورات الاصطناعية والمضحكة . أمَّا السيِّد الرصين والسيدة صاحبة الزيّ المثير ، على الطريقة الأميركية ، المكوَّن من بنطالٍ لخيَّاطٍ معروف وقبعة « كاوبوي » من المخمل ، فيعبران وتضجُّ خلفهما عبارات الاعجاب التي ترى فيهما نجمين من نجوم السينما القديمة .

وفي اليوم التالي نراهما في منطقة ساحلية تشتهر بانتاجها الضخم من ثمر « الفراولة » الذي يتمُّ بواسطة الخيم البلاستيكية . وهناك ينجز « هوندا » صعوده الرمزي ما قبل الأخير بما يتلاءم مع قوة ساقيه العجوزين . فعند شاطىء ملوَّن بفضلات كوارث المدّ المتعاقب ، أقيم برج مراقبة يتيح لسلطات المرفأ ، عبر اتصالٍ هاتفي ، أن تأخذ علماً باقتراب أحد المراكب واسمه وحمولته التقريبيَّة وجنسيته . والموظف الفتي الذي يراقب بمنظاره المراكب التي تقترب من الشاطىء ليس سوى مراهق لم يكد ينهي دراسته الثانوية ، يتيم الأب والأم ، عامل نشيط ذي عينين باردتين تلمعان بالذكاء ولكنَّ « هوندا » رأى ، ولو بصورة عابرة ، ابتسامة « شان » الغامضة ترتسم على وجهه كأنَّها ذكرى أكثر مما هي حضور فعلي ، إلاَّ أنَّ حدس الرجل العجوز يخذله

هذه المرّة . فهو يريد ، بلا وعيه ، أن تحدث المعجزة من جديد ، بل ثمة دوافع مغرضة وغامضة تختلط بدوافعه القديمة ، العاطفية البحتة ، التي كانت تدفعه الى البحث فيما مضى ، ممّا يزيد الأمر تعقيداً . اذ غالباً ما ينصحه المهتمون بأعماله بأن لا يتأخّر أكثر في اختيار وريثٍ له ، وهو الرجلُ الواسع الثراء . فلماذا لا يكون الوريث هذا الصبيّ المنضبط والمحبّ للعمل والذي ليس له عائلة من شأنها أن تكون عبئاً عليه ؟

عند موعد احتساء « الويسكي » ، يطلع « كيكو » على القرار الذي توصل اليه فتأخذها الدهشة ، ولكي يبرهن لها ، بعكسِ ما قد تعتقده ، أنّ الأمر ليس مجرد رغبةٍ مفاجئة يشعر بها رجلٌ عجوز وقع في حب فتىً ، كما أنّها ليست مجرد نزوة وحسب ، يبدأ « هوندا » باستعراضِ نسيج الأحلام والوقائع المقرونة بأحلام الذي شكل ، على نحوٍ ما ، الجانب السّري من حياته . وعلى الرغم من كون « كيكو » الأكثر مادية والأقل قدرةً على التخيل من بين النساء ، استطاعت هذه القصة ، في أحد جوانبها ، أن تدخل في روعها ، أو أن تكشف لها للمرّةِ الأولى ، على الأقل ، ماضي صديقها العجوز (وربّما ماضي كلّ حياةٍ انسانية) من جوانب مختلفة وعلى ضوء نظرةٍ مختلفة . وللمرّة الأولى ، أيضاً ، يكتسبُ الواقع الهشّ معنى ، مهما بدا هذا المعنى عبثياً أو هذيانياً . وتُجمعُ استقصاءات المخبرين المكلفين على أن الفتى يتمتع بالنزاهة الكاملة ، والسلوك الحميد ، وأنّه ينال تقديرات دراسية جيدة ويوزّع أوقاته بين العمل والقراءة . كما تذكر التقارير ، بشيءٍ من الإشفاق ، الأوقات التي يكرّسها ؤ بدافع الطيبة بالتأكيد ، للعناية بفتاةٍ من جيله ،شبه بلهاء ، وعلى قدرٍ من الدمامة بحيث جعلت منه

هدفاً للأقاويل العابثة التي أحاطه بلها أهل البلدة . هكذا يتمّ تبنّي « تورو » - أي الفتى نفسه - ويلتحق بجامعة طوكيو بعد أن يحمل اسم والده في التبني . ويهمل « هوندا » في لحظة لامبالاة لم يعهدها من قبل ، حقيقة أن تاريخ ولادة الفتى ، التي تم تحديدها استناداً إلى أقوال الجيران ، غير مؤكد وأن تاريخ وفاة « شان » لا يزال هو أيضاً غير مؤكد . وهكذا سيصبح المراهق الذي اعتقد « هوندا » أنّه رأى على إحدى جنباته شامات القدر الثلاث ، الاختيار الأخير والنهائي في حياته .

« تورو » مسخ وذكاؤه الخارق يضاعفُ هذا الانطباع . وسوف ينجح هذا « الرجل الآلي » الذي صنعه مجتمع الممكن في الافادة من الفرصة المتاحة له . فيتابع دراسته دون أن يرغب فعلاً في ذلك . كما يتقبل دروس « حسن التصرّف » التي يلقنها له « هوندا » لكي يراعي آداب المائدة على الطريقة الأوروبيَّة . لكن العجوز لا يثير لديه سوى الشعور بالتقزز والاحتقار والكراهية . ومن جهته ، يفهم « هوندا » دوافع « تورو » بصفاءٍ وبرود ، لكنَّه لم يعد يمتلك ما يكفي من الحيويَّة ليهدم ما كان قد فعله بنفسه . وخلال إحدى نزهاتهما في يوكوهاما ، يهمُّ « تورو » بدفع العجوز الذي يقفُ ساهياً على حافة أحد أرصفة المرفأ ، ولا يحجمُ عن ذلك إلاَّ بدافع الحيطة . ثمَّ يبدأ باستغلالِ الخادمات بطريقة فظَّة . كما يعمل على قطع إحدى الشجيرات الجميلة التي يحبّها « هوندا » . ويروِّج الإعترافات السابئة لمربيّه الشيوعي الذي ما كان ليحظى بثقة « هوندا » لو كان هذا الأخير على علم سابق بأفكاره . وكما كان « كيواكي » يكتب إلى « ساتوكو » ، قبل أن تربطهما علاقة حب ، رسائل يروي فيها

مغامراته الجنسيَّة التي لم يحظ بها بهدفِ إثارة اهتمامها ، كذلك يُملي « تورو » على البائسة البلهاء ، التي جعل منها إتفاقٌ مع « هوندا » خطيبته ، رسالةً تحرّرها دون أن تلاحظ أن مضمونها يلحق العار بها وبعائلةِ القضاة التي تنحدر منها . لكنْ سرعان ما يتحوَّل هذا الإحتيال ، الذي كان يجد ما يبرره في الماضي ، إلى مكرٍ خالص . فعندما أيقظت مشاعر الحزن والعزلة بعض الحاجات الجسديَّة الغامضة لدى « هوندا » ، وألقي القبض على المتلصص العجوز خلال إحدى مداهمات الحدائق العامة ، قام « تورو » بتوضيب عناصر الفضيحة واستغلَّ الحادثة لوضعِ العجوز الذي فقد قواه العقلية تحت الوصاية .

تخطر لـ « هوندا » أحياناً فكرة : إنَّ أفراد السلالة العريقة الثلاثة ماتوا وهم في ريعان اشباب . وإذا كان « تورو » إحدى حلقات السلسلة فسوف يلاقي المصير ذاته بدون شك . ولقد ساعدت هذه الفكرة الغريبة ، العائدة ربَّما إلى معتقدات شعبيَّة يابانية ، على دفع « هوندا » إلى التروي ، ولكنَّ « تورو » لم تظهر عليه أية عوارض تنبيء بأنَّه سيموت في العشرين . لا ريب في أن « هوندا » قد أخطأ . « كانت تحرّكات الأجرام السماوية تتابع مسارها بعيداً عنه . وكان خطأ الحساب قد وضع كلاً من « يينغ شان » و « هوندا » في عالمين منفصلين . لقد انشغل « هوندا » طوال حياته بظواهر التجسد الثلاثة (ولقد شكل هذا نوعاً من السانحة المبهمة) ، وبعد أن ألقت بدائرة نورها على طريقه ، عادت وارتفعت بومضٍ آخر لتحتلَّ ركناً مجهولاً في السماء . ويوماً ما ، ربَّما يصادف « هوندا » في مكانٍ ما ، التجسُّد المئة أو العشرة آلاف ، أو المئة مليون » . واضحٌ ، أن

« هوندا » خرج من دائرة الزمن . لم تعد الأجيال والقرون في حسابه . لقد بات أقرب إلى التخطّي النهائي .

إنَّ التخطي المباشر الذي سيقوم به « هوندا » لن يكون سوى ثمرة قرار تتخذه « كيكو » . كما فعلت « كازو » ، في « ما بعد المأدبة » ، عندما ساندت ، بمالها وبقوّتها ، « نوغوشي » الرجل السياسي الذي أحبته . وكما فعلت « ساتوكو » ، في « ثلج الربيع » ، عندما اختارت أن تعيش في عزلةٍ عن العالم ، ولو أدَّى ذلك إلى موت « كيواكي » . وكذلك « مدام دوساد » ، في المسرحيَّة التي تحمل هذا الاسم ، عندما أدى رفضها لرؤية زوجها إلى انسدال الستارة على مأساة رهيبة . إنَّ هذه المرأة التي تبدو سيدة مجتمع لا أخلاقية ، لعلى قدرٍ كبير من الحكمة ، كأنها إلهة انزلت بآلة . وينبغي أن نشير هنا إلى الميل الذي يبديه « ميشيما » نحو النساء اللواتي يمتلكن موهبة البراعة والقوة معاً . فلقد أقامت حفل عشاءٍ كبير بمناسبة ليلة الميلاد وأدَّعت بأنها دعت اليه صفوة المجتمع في طوكيو ، لكي يتسنى لها أن تستقبل « تورو » الذي أتى بمفرده مرتدياً « السموكنغ » الملائم للمناسبة . وهكذا قُدِّم عشاء الميلاد ، المحضَّر على الطريقة الأمريكية ، لشخصين فقط في صالة الطعام الفاخرة المكسوة بنجود « الأبوسون » . وقد تناول الشاب المتأنِّق والمرأة العجوز التي ترتدي « كيمونو » رائعاً ، الأطعمة الأجنبيَّة « المجمَّدة » أو المحفوظة ، الرمز المطبخي لاحتفالٍ ديني لا يبدو كذلك بالنسبة لهما . وبعد العشاء ، تروي « كيكو » على مسامع « تورو » ما كان يجهله من حياة « هوندا » ، وعلى الأخص ، الأسباب التي دفعت هذا الأخير إلى اختياره .

يبدو أنَّ هذه الحكاية الخرافية كان ينبغي ألَّا تؤثر على « تورو » : لكنَّه ، بعكسِ ذلك ، شعر باضطراب . فكلُّ ما كان يعتقده

مؤكّداً ـ تبنّيه من قبل هوندا بسبب خصاله الحقيقية والمقنعة ، قدرته على التحكُّم بالظروف ـ إنهارَ على رأسه كقصر من الورق . فيطالب بالبراهين : تنصحه « كيكو » بأن يطلب من « هوندا » أن يسمح له بالاطلاع على يوميَّات أحلام « كيواكي » ، حيث يجد عدداً من الوقائع والأحداث مدونةً فيها ، في البداية في صيغة المستقبل ، ثمَّ في صيغة الحاضر فالماضي ، دونَ أن تفقد شيئاً من طابعها الحلمي . يحرق « تورو » هذه اليوميَّات « لأنَّه ، من جهته ، لم يحلم أبداً » ، ولا يلبث أن يقوم بمحاولةِ انتحار .

بالنسبةِ لرجلٍ ظلَّ يُهيء بعناية فائقة ، ولمدةِ شهرين أو ثلاثة ، أثناء كتابة هذه الرواية ، انتحاره الخاص ، لا بدّ أن يكون انتحار « تورو » الفاشل هو أقصى درجات العار التي يمكن أن تلحق بشخصيَّة روائية . هذا وكان ميشيما قد أبدى تقززه من محاولي الانتحار ضعيفي الإرادة عندما جعل « إيينوما » يعرض ، وهو في حالة سكر ، الندبة التي أحدثتها طعنة السكين ، تحت الشعر الأبيض الذي يكسو جسمه . إلاَّ أنَّ القارىء يتساءَل ، برغم ذلك ، ما إذا كانت محاولة الانتحار هذه ، التي كان دافعها ، فيما يتعلَّق بـ « تورو » ، شعوره بأنَّه خلافاً لما كان يعتقد ليس الوصولي الذي استطاع أن ينجح بوسائله الخاصة ، ما إذا كانت المحاولة هي العمل المشرِّف الوحيد الذي قام به هذا الشاب التافه الذي ينتمي إلى السلالةِ المثالية والذي رأى فيه « هوندا » آخر المتحذرين منها . يرفض ميشيما أن يمنحه هذا الامتياز ، كما يرفض أن يمنحه شرف الاستخدام الرجولي لنصل السكين لكي يحقِّق ما يريد . ولا تنجح « ماء الفضة » التي حاول ابتلاعها في قتله . لكنَّ أعراضها الجانبيَّة تفقده بصره ،

وهي طريقة ميشيما في استخدام بعض الرموز الواضحة . وهكذا يعود « هوندا » سيِّد نفسه وسيِّد أملاكه . أمَّا « تورو » فيُستبعد من سباق اللذة والمال والنجاح ، ويفقدُ ، بحرمانه من النظر ، قدرته على الإيذاء ، فيلازم مكانه سجيناً في الجناح الذي لا يرغب في الخروج منه . لا يرافقه في عزلته سوى الشمطاء ذات الوجهِ الشيطاني ، التي برغمِ ذلك ، هي من البلاهة بحيث تظنُّ أنها جميلة والتي أرتضى ، فيما مضى ، أن يحميها لكي يُتاح له أن يمارس سطوته على كائن بشري . وقد أضاف الزمن إلى بشاعة هذا الوحش الأنثوي السمنة وانتفاخ الحمل الذي يضاعف حجمها . هكذا يبدأ الملاك المتعفِّف بإهمال نفسه ، ويرفض تبديل ثيابه الداخلية وملابسه ، يظلُّ ، طيلة النهار ، ممدداً إلى جانب المرأة المجنونة ، في حرِّ الصيف وفي الغرفة التي تعبق برائحة العرق والأزهار الذابلة . وعندما يأتي « هوندا » ليلقي على الزوجين نظرةً ، سيتضح فيما بعد أنها الأخيرة ، يفكِّر ، بلذةٍ مريرة ، أنَّ ممتلكات الرجل العاقل والذكي الذي كانه ، ستنتقل ، في يومٍ ما ، إلى بشرٍ أغبياء .

ذلك أن « هوندا » ، الثمانين ، مريض : لقد أظهرت بعض الفحوصات الطبيَّة أنَّه مصابٌ بـ « السرطان » . لكنَّه يبدي رغبةً أخيرة : إنَّه يرغب في رؤية « ساتوكو » التي شعر بحميميَّة رفقتها ، لستين سنة خلت ، عندما اصطحبها في طريق العودة بسيارته الليموزين بعد ليلةٍ قضتها و « كيواكي » على الشاطىء . وتذكَّر كيف كانت « ساتوكو » تتكلَّم عن حبِّها بينما كانت تفرغ حذاءها من الرمل الذي تسرَّب إليه . لقد أصبحت « ساتوكو » راهبةً في الدير الذي اتَّمت فيه نذورها . ويقرِّر « هوندا » أن يستغلَّ ما تبقى لديه من قوة

للذهاب إليها . بعد أن يحجز له غرفةً في أحد فنادق « كيوتو » ، يتوجه إلى « نارا » ، ويلاحظ أثناء الرحلة إزدهار الأبنية الرخيصة ، وأبراج « التلفزيون » المربَّعة التي تخترق المنظر النقي والقديم ، ومحطَّات الوقود ومدافن السيارات القديمة ، ودكاكين المثلَّجات والكوكا كولا ، ومحطَّات الباص قربَ المصانع الصغيرة التي تلتهمها الشمس . ثمَّ ، عند وصوله إلى « نارا » ، يجدُ ، في هذا المكان المنعزل ، شيئاً من الرقة اليابانية القديمة . يترك سيارته عند سفح الهضبة ، برغم الطريق الصاعد حتَّى القمة . إنها حِجَّته الأخيرة . ولا يلبث العجوز أن يندفع في الطريق الوعر المحاط بشجيرات كثيفة ومتشابكة . بحيث ترسمُ أشعة الشمس على أرضه خطوطاً متراوحة من الضوءِ والظلال . وكلَّما صادف مقعداً يجلس عليه متهالكاً . إلاَّ أنَّ صوتاً خفياً أخذ يسرُّ له أنَّه ينبغي أن يكرِّر ، في حرِّ الظهيرة ، ليس فقط المسيرة التي انهكته ، تحت الثلج ، وهو يصعد الدرب بحثاً عن « كيواكي » ، بل ما فعله « كيواكي » نفسه عندما صعدَ إلى الدير أكثر من مرَّة . عند وصوله أستقبل في الدير بحفاوة بالغة وسرعان ما مثلت أمامه « ساتوكو » ، التي كانت قد بلغت الثمانين من عمرها ، ولم تزل تبدو شابة ، برغم التجاعيد النظيفة كما لو أنها غسلت للتو . « إنَّه وجهها ، كما كان عليه في الماضي ، لكن بعد انتقاله من نور الشمسِ إلى الظل . والسنوات الستون التي انقضت منذ ذلك الحين من عمر « هوندا » لم تكن بالنسبةِ لها سوى الزمن الضروري للإنتقالِ من الشمسِ إلى الظلّ » .

يحاول جاهداً أن يحدثها عن « كيواكي » ، لكنَّ الراهبة تبدو

وكأنها لا تعرف هذا الاسم . هل هي صَمّاء[1] ؟ لا ، إنها تردّد بأنها لم تسمع من قبل باسم «كيواكي ماتسوغاي» . مما حدا بـ «هوندا» لأن يرى في هذا الإنكار المتواصل نوعاً من الخبث .

ـ لا ، يا سيد «هوندا» ، لم أنس شيئاً من النعم التي نلتها في «العالم الآخر» . لكنني أخشى ألاَّ أكون سمعت أبداً باسم «كيواكي ماتسوغاي» . هل أنا متأكّد أنَّ شخصاً بهذا الاسم قد وُجد حقاً ؟

ـ . . . ولكن كيف إذن نعرف ، نحن ، بعضنا البعض ؟ لا شكَّ في أنَّ آل «أياكورا» وآل «ماتسوغاي» قد تركوا بعض الوثائق ، بعض السجّلات .

ـ أجل ، إنَّ مثل هذه الوثائق من شأنها أن تكون حدّاً لبعض القضايا في «العالم الآخر» . لكنَّ هل أنت ، حقاً ، على ثقة بأنَّك عرفت شخصاً اسمه «كيواكي» ؟ وهل تستطيع أن تؤكد بأننا التقينا في السابق ؟

ـ لقد أتيت إلى هذا المكان منذ ستين عاماً .
ـ الذاكرة هي مرآة أشباح . فهي ، أحياناً ، تصوِّر أشياء أبعدُ من أن تراها العين ، وأحياناً أخرى ، تظهرها قريبة جداً .

---

(١) لقد أكّد لي أحد أصدقاء ميشيما الأوروبيين ، أنّه اصطحبه ، قبل وفاته بفترة قصيرة ، إلى دير قرب «نارا» ، في زيارة قام بها لراهبة في الثمانين ، وأنّ هذه الأخيرة كانت صمّاء بالفعل . مما لا شك فيه أنَّ هذه الشخصيَّة هي النموذج الأصلي لـ «ساتوكو» العجوز ، وقد يكون الصمم شبه الميتافيزيقي الذي كانت تبديه العشيقة القديمة هو مصدر الايحاء بهذا الصمم الفعلي .

- لكن ، اذا لم يوجد « كيواكي » ، فلا وجود لـ « إزاو » أيضاً . كذلك « يينغ شان » ، ومن يدري ؟ ربّما أنا نفسي لم أوجد أيضاً .

- على كلٍّ منا أن يقرّر ذلك على حدة انطلاقاً من قلبه ، قالت الراهبة .

وقبل أن تغادره ، اصطحبت العجوز إلى الفناء الداخلي للدير ، حيث كانت الشمس لاهبة ، وبين الجدران ليس سوى سماء فارغة ، مدهشة . هكذا تنتهي رواية « بحر الخصوبة » .

ما يهمنا هو أن نتبيَّن عبر أيِّ المسارات توصَّل ميشيما اللامع ، المحبوب ، أو ، بدون تمييز ، المكروه لنجاحاته واستفزازاته ، إلى أن يصبح الرجل الذي صمَّم ، شيئاً فشيئاً ، على الموت . في الواقع يبدو هذا البحث غير ذي فائدة في جانب منه : «إنَّ حسَّ الموت شائع لدى الكائنات التي تبدي شغفاً بالحياة » . وهذا الأثر واضحٌ في كتاباته منذ أعماله الأولى . المهمّ هنا ، أن نتبيَّن اللحظة التي ارتأى فيها نوعاً محدَّداً من الموت ، وجعل منه تقريباً الأثر الرئيسي . كما قلنا في البداية .

لقد حاول البعض أن يبرز خيبة الأمل التي مني بها عام ١٩٥٩ ، عندما لاقت إحدى رواياته ، وهي « بيت كيو » الفشل لأوَّل مرةٍ في حياته ككاتب وهو الذي كان يعلِّق عليها آمالاً كبيرة . ولكنَّ كاتباً مثله ، أعطى الكثير من الأعمال وما زال يعدُ بالكثير من الوعود ، ما كان ليستسلم لهذا الفشل . فيما بعد ، بعد فترةٍ طويلة ، أي قبل وفاته بسنة واحدة ، أشار البعض الآخر إلى حالة إحباط ألَّت به بعد أن مُنحت جائزة نوبل ، التي كان يمني نفسه بها ، إلى صديقه واستاذه الكاتب الكبير والعجوز « كواباتا »، الذي ، من جهته ، كرَّس أدبه لوصف المظاهر التي لا زالت تحتفظ بشيءٍ من ماضي اليابان بأسلوبٍ انطباعي صرف . فالنسبة لرجل مثله يبدي شغفاً ساذجاً بمظاهر التكريم التي تصدر من الخارج ، تبدو ردَّة الفعل هذه ممكنة ، هذا بالاضافة إلى أن تصميمه على الموت يستبعد كلَّ فرصة

مماثلة ، ولكنَّ هذا الشعور بالأسف لم يحتل ! بالتأكيد سوف الجانب الأكثر سطحية في كيانه . وما نعرفه أنه هرَع لزيارة استاذه القديم ، الذي كان يعتبر « بحر الخصوبة » عملاً مهمًّا وهي بعدُ في مراحل انجازها الأخيرة ، وقدَّم له تهانيه واطراءاته .

لقد شهدت حياته بعض الجوانب السيئة الأخرى : فخلال بعض رحلاته القصيرة إلى نيويورك ، أو باريس بكل ما تعنيه من مشاكل ماديَّة أو مهنية ، وأمسياتٍ من الضجر شبه القاتل ، كان ميشيما يشعر بوطأةِ نظيرها ، ويضاعفُ هذا الشعور كونه في الغربة شبه مغمور ، بينما يعتبر في اليابان نجماً ، واحساسه بأنَّ الضيوف الذين يلاقون استقبالاً حاراً في طوكيو يعاملونه في بلادهم بتحفظ . إنَّ اعترافاً بحالة الارتباك التام في مواجهة تعقيدات الحياة ، في بلدٍ نكاد نجهل عاداته ولغته ، هو من النوع الذي قد يكتبه أي مسافر بعد نهارٍ من الارهاقِ العصبي . إلا أنه يكشف لدى هذا الرجل الذي أراد أن يكون قوياً ، عمق الجراح التي تسببُها حساسيته الحادة . كما أننا لا نعلم ما هو نوع التعقيدات ، الحسنة أو السيئة على حدٍّ سواء ، التي خلّفها زواجه . ويُقال أن ميشيما أحرق « يومياته » الحميمة عشيَّة هذا الزواج : وهو تصرُّف عادي لا يبدل الشيء الكثير من وقائع الحياة اليومية : فباليوميّات أو بدونها ، لا بدَّ للحياة أن تستمر . القليل الذي نعرفه يوضح ، على أيةِ حال ، أن ميشيما قد أفرد لزوجته ، على صعيد الحياة الإجتماعيَّة ، مكاناً يفوق بكثير ما كانت تحظى به زوجات معظم المثقفين اليابانيين في الستينات . ونلاحظ من البرنامج اليومي الذي كان يتبعه ، أنَّه استطاع أن يحافظ على حرّيته ككاتب وكرجل . ولكن يبدو أن صراعَ تفوق حاداً كان يشوب العلاقة بين

زوجته وأمه . هناك أيضاً دعوى القدح والذم التي أقامها رجل سياسي وجد نفسه في احدى شخصيّات « ما بعد المأدبة » ، وبعض التعديات والتهديدات بالموت التي كان يقوم بها بعض محازبي اليمين المتطرف (والغريب أنَّ هذه الأعمال كانت موجهة ضدّ كاتب يعتبر ، عن خطأ أو عن حق ، كاتباً « فاشياً ») . والفضيحة الصغيرة التي احدثها كتاب صور شبه إباحية ، رائعة في معظمها ، وكون الكاتب المشغوف بـ « السينما » قد قام ، كهاوٍ ، بتمثيل دور صغير لأحد رجال العصابات في فيلم أميركي رديء ، بالإضافة إلى حادثة ابتزاز كانت مزعجة بالنسبة له أكثر مما كانت مربكة ؛ كلُّ هذا ما كان ليستحقّ أن يُذكر لو لم يسبق لبعضِ الآخرين أن أتوا على ذكره .

ومع ذلك كانت درجة التقزز والفراغ ترتفع . ذلك الفراغ الذي لم يصبح بعد « الفراغ » الكامل الذي يسود حديقة الراهبة ، بل فراغ كلّ حياة ، محبطة أو ناجحة ، أو ربّما المحبطة والناجحة في آنٍ معاً . لم تتضاءل قوى الكاتب : فقد حفلت هذه الأعوام بالتأليف ، الذي تراوح بين الأفضل والأسوأ . وباتت تجذبه كلُّ تجربةٍ في تحمُّل الألم أو ضبط النفس ، دون أن يكون دافعه طريق المعرفة العضوية والعضليّة . « إن تمرين العضلات كان يوضح الأساطير التي خلقتها الكلمات » ، قال ميشيما في « شمس وفولاذ » في مقطعٍ لاحق : « إيمان أعمى ومرضي بالكلمات » الأمر الذي يشكل في الحقيقة ، خطراً ماثلاً بالنسبة لكل أديب». ذلك أنَّ التمرين الجسماني ، « المشابه لاكتساب المعرفة الإيروسية » يصبح السبيل الموصل إلى المعرفة الروحيّة المدركة وكأنّها ومضات ، ولكنْ عدم قابليتها لأن تكون موضوع تفكير مجرّد يجبره على أن يترجمها بواسطة الرموز.

« حتّى العضلات لم تعد موجودة . لقد كنت محاطاً باحساس بالسلطة كما لو أنها نور رقيق . ثمة أسباب بسيطة أدت به إلى هذه التجربة ، ويحاول ميشيما ، لأوّل مرّة ، أن يستعرض هذه الأسباب ببساطة حين يقول : « إن النظم الجسديّة التي باتت ملحّة لبقائي على قيد الحياة كانت ، بمعنى ما ، شبيهة بالشغف الذي يستحوذ على كيان شخص يقرّر ، بتصميم ، أن يبدأ بالتعلُّم في نهايةِ صباه بعد أن كان بحيا من حياة الجسد فقط » . وشيئاً فشيئاً ، يلاحظ أن الجسد خلال التدريب البدني ، « من شأنه أن يتذهّن إلى درجةٍ أعلى وأن يقيم صلةً بالأفكار أكثر حميميّةً من صلته بالروح : « من غير الممكن هنا ألّا نتذكّر تعازيم الحكمة الكيميائية التي كانت تدخل « الفيزيولوجيا » أيضاً في صلب المعرفة :

لا أن تتعلم بل أن تقاس . أو بعبارة لاتينية مشابهة :

(١) «Non Cogitat qui mon expéritur»

ولكن حتّى في صلب التجارب التي ، وحدها التكنولوجيا الحديثة جعلتها ممكنة ، كانت الأساطير تعود لتنبثق من عمقِ أعماق النفس البشرية ، وكانت الكلمات تعود ضرورية من جديد لكي تعبّر عنها . فالمظلي الذي يقفز من طائرة ف ـ ١٠٤ ويصف ميشيما كيف يحوّم في الفضاء ، يحدّث نفسه بأنه أخيراً سيعرف ما تحس به النطفة لحظة القذف المنوي ، مؤكداً بذلك العديد من الشعارات المكتوبة

---

(١) Ou mathein , alla pathein .

(٢) يصعب على مؤلف « مذكرات أدريين » (Mémoires d'Hadrien) (وهو كتاب قال ميشيما أنه يقدّره كثيراً في احدى المقابلات الصحفية الأخيرة التي أُجريت معه) أن لا يفكّر في بعض التأملات الموضوعة على لسان الامبراطور وتتعلّق بمنهجه الخاص « في المحصّلة ، كل شيء هو قرار من الروح ، لكنّه قرار بطيء ، وغير محسوس ، ويفترض أيضاً مشاركة الجسد . . . » .

على الجدران والعديد من أشكال التعبير الشعبي، التي تعتبر أن كلّ آلة قويّة تمثّل العضو التناسلي الذكري . وهناك صورة أخرى مستلهمة من تجربة مظلي يقفز من قمة أحد الأبراج ، وهي صورة تنتمي إلى حكايات الرومانسيّة السحريّة : « لقد رأيت ، في هذا النهار الصيفي الجميل ، ظلال الناس مرسومةً بدقّة وموثوقة إلى أقدامهم . وبينما كنت أقفز من قمة البرج الحديدي ، أيقنت أنني ، بعد لحظة ، سألقي على الأرضِ ظلاً لن يكون أكثر من بقعة معزولة ، لا ترتبط بأي جسد . في تلك اللحظة ، كنت متحرراً من ظلي . . . » . هذا الإحساس شبيه بما قد يحسُّه عصفور لو أنّه يعلم أنّ البقعة التي تتبعه في طيرانه هي ظلُّه . وغرفة انعدام الضغط التي يوضع فيها روّاد الفضاء هي المكان الذي يتضح فيه صراعُ الروح التي تعلم ما يتعرّض له الإنسان ، والجسد الذي لا يعلم ، ولكنّ القلق يتسرّبُ ، خيراً ، إلى الروح نفسها . « لقد خَبِرت روحي الرعبَ والخشية . ولكنّها لم تعرف أبداً غياب عنصرٍ أساسي كان يوفره لها الجسد دون أن يكون عليها أن تطلبه . . .

على ارتفاع مصطنع يبلغ واحداً وأربعين ألف قدم ، إثنين وأربعين ألف قدم ، ثلاثة وأربعين ألف قدم ، كنت أشعر أن الموت ملتصق بشفتيّ . موت لزج ، دافىء ، شبيه بأخطبوط . . . لم تكن روحي قد نسيت أنّ هذه التجربة ما كانت لتقتلني ، إلّا أنّ هذه الرياضة اللاعضوية كانت تزودني بفكرة عن نوع الموت الذي يحاصر الأرض في كلّ اتجاه » . ويختم الكاتبُ « شَمس وفولاذ » ، بعد أنّ حُلّت كلّ التناقضات ، بصورةٍ قد تكون هي أقدم صور العالم ، وتمثل ثعباناً ملتفاً حول الكرة الأرضية ، هو في الوقتِ نفسه ، كما

يُقال ، التنين ـ الغيم كما يصوّره الرسم الصيني والأفعى التي تعضُّ ذنبها ، شعارُ مصنّفات التنجيم القديمة .

في « خيول هاربة » يصرّح « إزاو » ، أثناء محاكمته ، بأنّه من أتباع وانغ يانغ ـ مينغ ، الفيلسوف الذي كان ميشيما قد تبنّى مذهبه حول هذه القضيّة : « كلُّ فكرة لا تكون ذات قيمة إلا إذا اقترنت بالأفعال » . وبالفعل ، فإنَّ هذا السعي شبه الطقسي المموّه خلف الصور المعبِّرة أو المقلقة حيث يظهر ميشيما ، نصف عار ، معصوب الرأس بالوشاح التقليدي ، شاهراً سيف الـ « كندو » أو مصوّباً نحو بطنه النصلَ الذي سيخترقها يوماً ما ، إنَّ هذا السعي سيؤدي حتماً وبالضرورة إلى الأفعال التي هي ، في آن معاً ، برهانُ فعاليته والخطر الذي ينطوي عليه . ولكن أي فعل ؟ أكثرها نقاءً ، فعل الحكيم الذي كرّس نفسه لتأمل « الفراغ » ، وهذا الفراغ الذي هو أيضاً « الامتلاء » غير الظاهر ، الذي رآه « هوندا » سماءً شديدة الزرقة ، قد يتطلب صبراً ومراساً من شأنهما أن يدوما لقرونٍ عديدة . وفي حال عدم توفره ، يبقى التفاني المنزّه في سبيل قضية ، اذا أمكن الإيمان بقضية ، أو أن يعمل وكأنه يؤمن بها. وسوف يتسنّى لنا أن نمحّص هذه النطقة بدقة . أما عن الأشكال المألوفة التي من شأنها أن تدفع الطاقة الخالصة إلى الانحطاط ، فقد اختبرها ميشيما ، بل وكتبَ عن معظمها . إنَّ المال والاحترام الظاهري لم يجعلا من « هوندا » سوى « قشة بائسة » بين أسنان الآلهة المدمِّرة . فالنجاح يفسد كالملاك . واذا ما افترضنا حقاً أنَّ هذا الرجل المتزن قد استسلم للفجور فليس ذلك سوى مرحلة منقضية . فطلبُ الحب يوازي طلبَ المطلق : بطلة « التعطش للحب » تقتل و « كيواكي » يموت ، ولكنْ ، اذا جاز

لنا ان نطلق أحكاماً على مثل هذه الأشياء ، يبدو أن الحبَّ لم يلعب دوراً أساسيّاً بالنسبة لميشيما إلا فيما ندر . فيبدو والفنُّ فنُّ الكتابة في هذه الحالة وكأنّه ينسجُ بهواه الخاص هذه الطاقة البلا قيود ، ولكنَّ « الكلمات فقدت طعمها ، وهو يعلم ، بدون شك ، أن من يكرِّس نفسه بمجامعها لتأليف الكتب لا يصنع كتباً جميلة . والسياسة بكل طموحاتها ومؤامراتها ودجلها وحقاراتها أو تسوياتها المموَّهة بشعار «منطق الدولة» تبدو، بالطبع، من بين هذه الأفعال الممكنة أكثرها احباطاً . ومع ذلك فإنَّ آخر اعمال ميشيما وموته ستكون « سياسيَّة » .

لقد نظرَ الكاتبُ إلى السياسة ، منذ عام ١٩٦٠ ، إنطلاقاً من طابعِ الحقارة هذا ، وإذا كان قد تناولها بشيء من الوقاحة في المساومات الانتخابية في « ما بعد المأدبة » فهو سرعان ما تحوَّل إلى الخوض فيها بشيءٍ من الكآبة خاصةً في إحدى أشهر مسرحياته التي تحمل عنوان « أقحوان اليوم العاشر »[1] ،وهي تروي قصة « موري » العجوز ، وزير المالية والخادم الأمين للنظام والمؤسسات كما هي ، عندما يشعر بشيءٍ من التعاطف مع الفتيان المثاليين الذين حاولوا اغتياله . نعود هنا ، من منظورٍ معاكس ، إلى شخصية « إزاو » الذي صمَّم على التخلُّص من كبار رجالات المؤسسات ومساندهم من رجالات الدولة . وأكثر حدَّة يبدو وصفه ، ذو الطابع البوليسي ، في « كوتو البهجة » ، حيث الانتفاضات اليساريَّة المزعومة يشعلها محرضون محترفون ، وحيث الرجلُ الوحيد الذي يسمع ، كما في حالةِ

(١) عيد الاقحوان يقع في ٩ أيلول . فأقحوان اليوم العاشر إذن تبدو وكأنها رمز ما يأتي متأخراً ويصبح غير ذي فائدة .

هذيان ، رنين الأرغن الياباني الرقيق ، هو الوحيد ، أيضاً ، الذي يمتلك قلباً نقياً . وأكثر صفاءً أيضاً أكثر برودة « صديقي هتلر » ، التي سبقت موت الكاتب بعامٍ ونيّف ، حيث نجد تلك الجملة الموضوعة بتهكم على لسان « روهيم » الذي سيتم إفناؤه[1] .

لا يمكن أن نصف واحدة من مسرحيّاته بأنها منحازة تماماً كما لا نستطيع أن نصف « لورنزاشيو » بأنها هجوم على أسرة الـ « ميديسيس » . فهي تدور حول الحياة نفسها ، برتابتها وتقلّباتها التي يتم إدراكها وتجاوزها . ففي « خيول هاربة » وقبل موته بقليل يتساءل « إزاو » الشاب : « كم من الوقت بعد سينعم بلذةِ الأكل المستقبحة » . وثمة ملاحظة أخرى ، ليست على قدرٍ كبير من الأهميّة وتبدو مرسومة بواقعية منفّرة ، هي صورة الأعضاء التناسليّة التي يحملها البشرُ تحت ثيابهم أينما ذهبوا . فالوجود لم يعد شيئاً آخر سوى الإحساس بأنه لعبة تافهة ، وخاطئة بعض الشيء .

---

(١) من نافل القول أن العنوان نفسه كان استفزازياً ، يضافُ إليه أن ميشيما الذي دفع سخريته إلى حدود الشفافية ، طلب أن يُطبع على غلاف برنامج العرض عبارة : « تكريم كريه لهذا البطل الخطير ، هتلر ، كتبه الايديولوجي الخطير ، ميشيما » . وقد كانت خاتمة هذا النص صادقة وسوداوية : « لقد كان هتلر شخصية غامضة تماماً كما هو القرن العشرون حقبة غامضة » . إن الانطباع الذي يوحي بالتبجّح لا بدّ أن يكون مفتعلاً ، فنحن نذكر جيداً أنّ اليابان كانت أحد حلفاء هتلر في حرب الباسيفيكي ولم يكن مقبولاً مجرّد التذكير بذلك .

مع ذلك فإن تقززه من ألاعيب السياسة في تلك الحقبة ، ويجب ألا ننسى ، موقفه من وضع اليابان المميَّز ، آنذاك ، بعد ارتباطها عن طريق المعاهدات بعدوها القديم ، قد جعلت منه محازباً . ولكنَّ الحديث عن « الفاشيَّة » ، كما يذهب بعض النقاد الذين يميلون الى التشهير أو التبسيط ، يعني أن ننسى أن « الفاشي » في الغرب ، وهي صفة وتعبير متوسطيان في الأصل ، هو أحد أفراد البورجوازية الكبيرة أو الصغيرة الذي ينتقل إلى موقع الهجوم في مواجهة ما يرى أنَّه اعتداء يساري ، مدعوماً بالقطاع الصناعي والمالي والملكيَّة العقاريَّة الكبيرة حيث وجدت . ثمَّ لا تلبث الشوفينية والامبريالية أن تدخلا في اللعبة بهدف استقطاب الجماهير وتوفير حقل التوسع الضروري للصفقات الكبيرة ، وفيما بعد ، لمساندة نظام ديكتاتوري متأرجح . بهذا المعنى تختلف النازية ، وهي ظاهرة جرمانية سوداء منذ البداية بعرقيتها الفاضحة ، عن أكثر أنواع الفاشية ذرائعيَّة ، برغم كونها المثال الذي احتذت به ، وبرغم حتمية النقاء فكيَّ الكماشة في النهاية . ولكنَّ المحور في سلوك ميشيما نجده مختلفاً .

لقد جرت الأمور وكأنَّ كلَّ الأحداث التي سبقت أو رافقت أو تبعت هزيمة بلاده (التي قال ، أكثر من مرة ، أنها كانت أبعد من أن تؤثر على مراهقته) كانت مجرَّد صدمات لم يدركها أو لم يتقبلها ذكاء الشاب العشريني وحساسيته الواعية : المقابر الجماعية أو الانتحارات الجماعية للجنود والمدنيين في الجزر المحتلَّة ، هيروشيما التي يأتي على

ذكرها بشكل عابر ، قصف طوكيو الذي وصفه في « اعترافات قناع » كما لو أنّه عاصفة هوجاء أو هزة أرضية ، والمحاكمات السياسيّة التي كانت تسودها دائماً « عدالة المنتصر » . . . ولم تكن تضحيات الـ « كاميكاز » الذين كانوا يوجهون طائراتهم الى مداخن وعنابر المحرّكات في السفن المعادية بسبب فقدانهم الأرض الصالحة لهبوطهم ، لتؤثر ، آنئذٍ ، على ميشيما الذي خرج مبتهجاً من مكتب « التجنيد » ، بصفته غير صالح للخدمةٍ ، مصحوباً بوالده المبتهج هو أيضاً ، برغم مشاعره الوطنية . وكذلك كان ردُّ فعله على الخطاب الإذاعي الذي ألقاه الامبراطور معلناً تخليه عن صفته كممثل لسلالة الشمس وكان مؤثراً بالنسبة للجماهير اليابانية ، كما من شأنه أن يكون ، بالنسبة للحشود الكاثوليكية ، خطاب حبرٍ أعظم يعلن تخليه عن العصمةِ وعن اعتبار نفسه ممثلاً للقدرة الإلهية . لقد ساهمت الرغبة الملحة في انهاء الحرب في التخفيف من وطأةِ الصدمة على الكاتب الشاب وعلى الجماهير اليابانية .

ولن يعود ميشيما إلى ذكر هذه الحقبة إلاَّ في أولى كتاباته السياسيّة الواضحة عام ١٩٦٦ ، في « أصوات الأبطال الموتى » ، عندما أدرك أو جاهر على الأقل ، أنّه ، في أجواء اليابان القديمة التي عاشوها ، يمكن القول أن الـ « كاميكاز » قد ماتوا عبثاً ، لأن تخلي الامبراطور عن دوره كرمز إلهي كان قد أفقد هذه النهايات البطولية أيَّ معنى . « لقد مات جنود شجعان لأنَّ إلهاً كان قد أمرهم بالقتال ، وبعد مضي أقل من ستة أشهر ، توقفت هذه المعركة الوحشيّة فجأةً لأن إلهاً كان قد أعلن وقف النار . لكنَّ جلالته قد صرَّح : « في الحقيقة، أنا نفسي فانٍ » . وقد حدث هذا بعد أقل من سنةٍ على انهمارنا

كالقنابل اليدويّة ضدَّ هياكل سفن العدو ، في سبيل امبراطورنا ، الذي كان بمثابة إله ! لماذا أصبح الامبراطور إنساناً ؟ » . إنَّ هذه القصيدة ، باعتبار أن مقطع النثر هذا هو قصيدة ، التي أثارت حفيظة اليسار واليمين المتطرف في آنٍ معاً بسبب النقد الموجه لشخص الامبراطور ، قد كتبت في نفسِ الفترة التي كتب فيها ، ميشيما ، قصيدة تشهِّر بـ « يابان » عصره « ذات البطن المتخم » ، وتبيِّن أن « اللذة نفسها فقدت طعمها » وأن « البراءة معروضة للبيع في الأسواق » ، منذ أن تخلَّى الناس عن المثال الامبراطوري القديم . إنَّ الأصوات الكبيرة في حياتنا غالباً ما تخترق بقاع الصمت قبل أن تصلنا . فبالنسبة للكاتب الذي يشعر بالنفور من رداءة عصره ، كانت أصوات الـ « كاميكاز » الفتية ، والعائدة من أكثر من عشرين سنةٍ من الزمن ، قد أصبحت ، في هذه الأثناء ، ما كان « مونترلان » قد سمَّاه : « أصوات عالم آخر » .

ويبدو أنَّ فترة الاحتلال الأميركي وما تبعها من مراحل ومعاهدات أبقت « اليابان » في دائرة النفوذ الأميركي ، لم تترك ، هي أيضاً ، لدى ميشيما إلاَّ أثراً متأخراً . إذ لم يأت على ذكر الاحتلال ، كما رأينا ، إلاَّ في « ألوان ممنوعة » ، وبطريقة لا تتعدى تسليط الضوء على بعض الشخصيَّات التي هي دُمى فاسقة . وفي « الجناح الذهبي » تنحصر هذه الإشارة بالمشهد ، التدميري حقاً ، حيث العملاق الأميركي في زيّه العسكري ، وقد ذهبت الخمرة بثلاثة أرباع عقله ، يجبر المترهبن الشاب على أن يطأ بطن فتاة ويكافئه بعلبتي سكائر . إلاَّ أنَّ هذه الحادثة قد لا تكون بالضرورة تعبيراً عن نزعةِ الحقد على الأجانب لدى روائي يهوى المشاهد المؤثرة . وفي « معبد الفجر » ،

التي كتبت عام ١٩٥٢ ، يظل الاحتلال نفسه في خلفية السياق الروائي ولا نرز إلاّ المكاسب البديهيّة التي يجنيها منه أولئك الذين يجيدون التعامل مع الوضع القائم . وكذلك مشهد « فتيات اللذة » اللواتي يتضاحكن عندما ينظرن عبر قناة نهر « سوميدا » الجاري بتلوّثه ، في طوكيو الملذات والصفقات الحديثة ، ويرين حديقة مستشفى أميركي تنتشر في أرجائها مقاعد الميدان الطويلة حيث يجلسُ عرجانُ ومشوّهو حرب كوريا .

لنعد قليلاً إلى الوراء لنمحّص ، من وجهة نظرٍ سياسيّة محضة هذه المرّة ، أوّل رواية أرادها ميشيما أن تتمحوّر حول شخصيّة متمرّد ، وهي رواية « خيول هاربة » التي تدور أحداثها في مناخات التضخّم والبؤس الفلاّحي والانتفاضات المسلحة والاغتيالات السياسية التي شهدتها اليابان فعلاً عام ١٩٣٢ . إلاّ أنّ ميشيما ، الذي لم يكن يتجاوز السادسة آنذاك ، لم يدرك من هذه الاضطرابات إلاّ الشيء القليل . كما لم يحتفظ من ذكرى إنقلاب ١٩٣٥ ، الذي سيكون موضوع فيلم « شعور وطني » ، إلاّ القدر الكافي ، بدون شك ، الذي يتيح لهذه الأحداث ، المخزّنة أن تظهر من جديد من أعماق وعي رجلٍ أربعيني . في « خيول هاربة » يصمم « إزاو » على قصف بعض النقاط الاستراتيجية في طوكيو ، بمساعدة أحد طياري سلاح الجو ، ثمّ يتخلّى عن خطته لصالح مخطط آخر ، ليس أقل خطورة ، يقضي بنشر تصريحات تفضح فساد حكومةٍ خاضعة لنفوذ رجال الأعمال ، وتطالب باستبدالها فوراً بحكومةٍ أخرى بموجبِ أمرٍ مباشر من الامبراطور . كما تقضي الخطة باحتلال مراكز انتاج الطاقة الكهربائية ومصرف اليابان عن طريق العمليات الإرهابية ، كما حدّدت الهدف الرئيسي الذي يقضي باغتيال الإثني عشر عضواً

الأوسع نفوذاً في الـ « زايباتسو » . وبعد أن يفشل هذا المخطط يكتفي بقتل واحدٍ من المتنفذين ، هو « كوراهارا » العجوز الذي يخفي خلف السحنة العاطفية والعين الدامعة ذئباً شرهاً لا يؤمن جانبه . من المؤكد أن هذه المخططات وهذه الجريمة تجعل من « إزاو » إرهابياً حقيقياً ، لكنَّها تجعله أبعد ما يكون عن نموذج « الفاشي » الغربي الذي ليس في عاداته أن يقتل أحد رجال المصارف .

في البداية ، يصوِّر لنا ميشيما ، بسخرية فاقعة ولكنْ حادة ، مشهدَ متنفذي الـ « زايباتسو » في حفل عشاء أقامها أحدهم ، بينما يتناول مرافقوهم ذوو السحن الإجرامية الطعامَ في قاعةٍ مجاورة . وبمعزلٍ عن المحادثة الصفيقة التي تدور بين السيِّدات ، تتواصل الأحاديثُ النموذجية بين رجالٍ مطلعين ، يعتبرون أنَّ التضخُّم مناورة هي ، في آنٍ ، بارعة ولا مفرَّ منها (« الأمر بسيط ، ليس على واحدنا إلَّا أن يحوِّل أمواله إلى سلعٍ غذائية أو إلى مواد أوَّلية ») ، ويصفون مأساة الطبقة الفلَّاحية المعرَّضة للمجاعة أو لفقدان ملكياتها بأنها احدى الوقائع التاريخية التي ينبغي القبول بها . وفي هذه الأثناء يقوم وجيهٌ شاب ، لا يزال يحتفظ بقدر من العطف ، ربَّما بسبب عدم اضطلاعه ، حتى اللحظة ، بمنصبٍ ما ، بتلاوة رسالة كان أحد المجنَّدين المتمركزين في مانشوكو قد أرسلها إلى والده مبدياً فيها رغبته في أن يموت في ساحةِ المعركة لأنَّ عودته إلى القرية ، في مثل هذا الظرف ، تعني فماً جائعاً اضافياً[1] . لكن سرعانَ ما يُلْفَت المثالي

(١) من المثير ، هنا أن نقارن « خيول هاربة » بعملين للكاتب الشيوعي الشاب « ناكيجي كوباياشي » الذي قتلته الشرطة عام ١٩٣٣ . والعملان هما « المركب - المصنع » و « البروليتاري التائه » ويشتركان مع رواية ميشيما بأنهما ينطلقان من البؤس والمجاعة في المناطق الريفية . كذلك قصة « ناراياما » (١٩٥٨) للكاتب شيتشيرو فوكازاوا . هي أيضاً قصيدة عظيمة عن الجوع .

الشاب ، الذي لم يلبث أن شعر بالارتباك لجرأته، إلى أن السياسة الكبيرة لا تقيم اعتباراً للحالات الخاصة . وكان من بين المدعوين بعض من تبقى من ارستقراطية اللقب والثروة الذين تكلّم عنهم ميشيما في بداية الثلاثية . فالماركيز « ماتسوغاي » ، والد « كيواكي » ، كان يشعر بالخجلِ لأنّه رغم كونه عضواً في المجلس التشريعي ، لم تعتبر الشرطة أنّه على قدرٍ من الأهميّة بحيث يحظى بمرافق له .

لم يكن ميشيما ليجهل أن مثل هذا التصوير « للطبقة المسيطرة » ومثل هذه المخططات الإرهابية يمكن أن تصدر عن كاتبٍ ينتمي الى اليسار المتطرّف . وقبل عام ١٩٦٩ يوافق ميشيما ، بقرار شجاع (لأنَّ الإرهاب كان يمارس من قبل هذا الطرف أو ذاك) على المشاركة في مناقشة عامّة تضمُّ مجموعة الطلاب الشيوعيين ، ذات النفوذ ، في جامعة طوكيو . فتنعقد جلسة نقاش ، لا تخلو من المجاملات ، لكنّها ، بأيةِ حال ، تفتقد طابع سوء الفهم البليد الذي يغلب في أوروبا على اللقاءات المعقودة بين اليمين واليسار . وبعد المناقشة تبرّع ميشيما ببدل اتعابه كمحاضر لصندوق الحزب ، بسلوكٍ ينمُّ عن تهذيبٍ لا يمكن إلاّ أن يذكّر بالتحيّة المتبادلة بعد القتال بين محاربي الـ « كندو » . واقتطف هنا من أحد مؤلفي سيرة ميشيما الأميركيين ، هنري سكوت ـ ستوكس ، بعض الملاحظات التي كان المؤلّف قد أسرَّ بها إليه بعد هذا اللقاء : « لقد اكتشفت أن ثمة نقاطاً مشتركة تجمع بيننا ، كالإيديولوجية الصارمة ، مثلاً ، وهذا الميل للعنف المادي . هم وأنا ، نشكل جنساً جديداً في اليابان . نحن أصدقاء تفرق بيننا أسلاك شائكة ، نتبادل الابتسامات دون أن نقدر على تبادل القبل . أهدافنا تتشابه ، وأمامنا ، على الطاولة ، نمتلك

الأوراق نفسها ، لكنني أملك ، ورقة رابحة لا يمتلكونها : الامبراطور » .

الامبراطور . . . Teuno hëikai Bauzai! (أمدَّ الله في عمر الامبراطور !) ، هذه الصرخة ستكون آخر صرخة يطلقها ميشيما ورفيقه لحظة انتحارهما . وليس مهماً ، بالنسبة له ، أن يكون « هيروهيتو » ، المتكيِّف مع الدور الذي تفرضه عليه الظروف ، زعيماً ضعيف الحضور متقلباً (ألم يتخذ في سنوات ملكه ، مدفوعاً بالوسط الذي يحيط به ، القرارين الشهيرين اللذين لم يكن بمستطاع ميشيما الا أن يرفضهما وهما قراره بسحق الانقلاب العسكري عام ١٩٣٦ ، وتخليه عن مرتبة الألوهية الشمسية) . فهذا الأمر ما كان ليعنيه أكثر مما يعني أحد أنصار السلطة البابوية المتحمسين لأن الحبر الأعظم في أيامه رجلاً ضعيفاً أو قوياً فالامبراطور لم يكن ، في الواقع ، رجلاً مُطلق السلطان إلاَّ في زمن الأساطير القديم . فحكام أسرة « هيان » المقيَّدون بنفوذ وزرائهم الذين ينتمون إلى أسرتين كبيرتين ومتنافستين ، كانوا يتنازلون عن العرش في مراحل مبكرة من أعمارهم ، ويسمّون ، كما جرت العادة ، وريثاً قاصراً مما يتيح للحكامِ الفعليين كلَّ مكاسَب السيطرة الحقيقية في فترة الوصاية . وفيما بعد ، في عهد أسرة « شوغون » ، وهي أسرة ديكتاتوريين عسكريين أرست بعناية وبطولِ أناة دعائم « اليابان » الحديثة ، وقد اتخذت من كاماكورا مركزاً لحكومتها ، ثمَّ انتقلت إلى « أيدو » (التي أصبحت طوكيو فيما بعد) ، حيث كان البلاط يعجُّ بذوي الأطماع والدعاة ، بينما الأسرة الامبراطورية ، (الأمبراطور وزوجته) تتمتع بحياة رفاهية في « كيوتو » تكاد تنحصر بالنشاطات الثقافية والدينيَّة . وفي تاريخ « اليابان » المعاصر ، لم يكن الامبراطور « ميجي » الذي

تـوّج في طوكيـو عـام ١٨٦٧ ، ضعيفـاً في شؤون الحكم ، لكنّه كان مقيّداً بـالقـوى شبـه الجـارفـة لسيـرورة التحـديث والتصنيـع والحيـاة البـرلمانيـة ، وغيرهـا الكثير من عـوامـل تقليـدِ البلدان الأجنبيـة ، التي فضحتهـا مجمـوعـة الـ « سـامـوراي » المتمـردة عـام ١٨٧٧ ، وهي المجموعة التي كانت بمثابة المثل الأعـلى لـ « إزاو » . (وعندمـا نفكّر في ما ستكون عليـه نتائـج « التقدُّم » في اليـابان ، بعـد أقل من قـرنٍ على قيام حركة الـ « سامـوراي » لا نعود ننظر إليها بعـين السخريّـة . فلقد كانت كراهيـة هؤلاء المحاربـين لمظاهـر التحديث المستـوردة من الخارج تدفعهم إلى العزلـة ، حتّى أنهم كانـوا يحتمون بـدروعهم المعدنيـة حين يمـرُّون تحت أعمـدة (الخـطوط التلغـرافيّـة) . إنَّ إعـادة الاعتبـار للامبراطور بوصفـه ملكاً فعليـاً وصوفيّـاً ، وبوصفـه المدافـع عن حقوق البائسين والمضطهدين ، كانت تمثل ، في اليـابان ، « الهـدف الأسمى » في نـظر المثاليـين الناقمـين على الأوضـاع التي يتخبّط فيها العـالم ، حتى ولـو اقتضى تحقيق هذا الهـدف ، مواجهـة« المؤسسـة » الامبـراطوريـة نفسها . هكذا نرى « إزاو » يُسرُّ لمناصريـه وهو يتـأمل غـروب الشمس الكئيب : « إن وجـه جلالتـه مضطرب . . . » فيبـدو هذا النصير يميناً بـاخلاصـه للامبـراطور ، ويسـاريّاً بـارتباطـه بالفـلاحـين المضـطهـدين والجـائعين . وفي السجن يشعـر بالخجـل عنـدمـا يـلاحـظ أنّـه يتلقى معاملة حسنة بينما يتعرَّض الشيوعيون للتعذيب .

وسـوف يؤسّس ميشيما ، الـذي بات مـأخـوذاً بمـا يسميـه « سبل الفعل » ، « جماعة كبش الفداء » الـ « Tatenokai» ، في فترةِ انجازه للصفحـات الأخيرة من روايـة « خيول هـاربة » . وسـوف تتألف هذه المجموعة ، حسب أقـوال ميشيما نفسـه ، من بضعِ مئاتٍ من الرجال

يصمم لتنظيم شبه عسكري ، وعلى نفقته الخاصة . إنَّ هذا النوع ، الذي لا يخلو من الخطر ، من الميليشيات ينشأ ، بصورة شبه حتمية ، في كافة البلدان المقيَّدة بمعاهدات تفرض عليها أن لا تمتلك سوى جيوش ضعيفة وأن ترسم سياستها وفق ما تمليه عليها سياسة العدو القديم . هل كانت « جماعة كبش الفداء » تكتفي بالقيام بالتدريبات القتالية ، التي كان يشارك فيها ميشيما نفسه ، تحت اشراف إحدى فرق الجيش النظامي المتمركزة عند سفح جبل « فوجي » ؟ نحن نعلم أنَّ هذا « الكبش (الذي لم يكن ميشيما يتوانى عن الإشارة إليه بالانكليزيَّة بحرفي « أس . أس » Shild« Society ، برغمِ ما يثيره هذا الشعار من ذكريات لأسلافٍ قساة) ، لم يكن في ذهنِ قائده إلاَّ « كبش الفداء في سبيل الامبراطور » . ففي عدد من التنظيمات السريّة تظلُّ الأهداف الواضحة غير معلنة (وعلى الأخصّ ، كما في الحالة التي نحن بصددها ، تلك التي تختلف عن مثل هذه الروحيَّة الكشفيَّة المحاربة للبالغين) ، ليس فقط بالنسبة للجمهور ، بل بالنسبة للمؤيدين وأحياناً للقائد نفسه : « إنَّ جماعة كبش الفداء هي جيشٌ في حالةِ انتظار . من غير الممكن أن نعرف متى يحين موعدنا . ربَّما لن يحين أبداً ، وربما يكون غداً . وحتى ذلك الحين ، نظلُّ في حالة تأهب . لا استعراضات في الشوارع ، لا يافطات ، لا خطب في الجمهور ولا صدامات بقنابل المولوتوف أو الحجارة . حتى آخر وأصعب اللحظات سنرفض أن نعلن عن أنفسنا بالأفعال . ذلك أننا نشكل أصغر جيوش العالم عدداً وأكبرها روحاً » . الاَّ أن هذه الروحية لن تظهر ، الاَّ بصورة سطحية ، عبر نوعٍ من النشيد الوطني للتلاميذ كان ميشيما قد كتبه بنفسه ، وهو عبارة

عن مقطع يؤكد كم أن مجموعة من مئة رجل هي حشدٌ ينتظرُ ، كما هو، عند روجيه تصعد الشعارات الجاهزة[1] .

فمن غير الممكن أن لا نجد ، في أعماق ميشيما ، طموحاتٍ مماثلة للأهداف عُبّر عنها ، في تلك الحقبة ، عبر شخصيّة « إزاو » في بحثه عن شركاء لإنجاز مخطط الإنقلاب العسكري . ومع ذلك ، وأثناء فترة إبرام المعاهدات الأميركية الجديدة في عام ١٩٦٩ ، والتي كان يُخشى أن تثير انتفاضات احتجاج يساريّة لم تحدث بالفعل (تماماً كما لم يحرّك اليمين المتطرف ساكناً برغم مواقفه المعارضة للمعاهدات) ، كانت هيئة الأركان المصغرة لجماعة « كبش الفداء » قد عقدت اجتماعاً في أحد فنادق طوكيو للبحث في هذه القضية . فاقترح « موريتا » ، مساعد ميشيما الميداني ، والذي سيصبح ، بعد ذلك بعامٍ واحد ، شريكه في الانتحار ، أن تعمل المجموعة على احتلال المصرف المركزي ، وفق المخطط الذي كان قد وضعه « إزاو » نفسه ، وكان موريتا حينذاك في سنّ « إزاو » بطل الرواية . ولكن ميشيما عارض هذا الاقتراح ، معتبراً أن مثلَ هذا العمل مصيره الفشل . وقد أفاد في تبريره لموقفه من وصفهِ للكارثة التي مني بها « إزاو » .

من السهل أن يتحوَّل الزي المسرحي الذي أختير لجماعةِ « كبش

---

(١) إنّ كلمة « امبريالي » التي يستخدمها كتّاب سيرة ميشيما ليست أكثر دقة من كلمة « فاشي » . فلا « إزاو » ، الذي يبدي لا مبالاة تامة تجاه حرب « مانشوكو » ولا حتى ميشيما الذي وقع بيان ٢٥ تشرين الثاني ١٩٧٠ ، يمكن أن يعتبرا « إمبرياليين » بالمعنى الفعلي للكلمة . إنهما في عداد الموالين الوطنيين الذين ينتمون إلى اليمين المتطرف . وحقيقة أن الامبريالية كانت لتنبثق من خلال حلم إعادة الاعتبار للسلطة الامبراطورية وفضح المعاهدات المعقودة ، لهو أمر محتمل لكنّه يخرج بنا عن الإطار الذي يعنينا هنا .

الفداء » إلى موضوع سخرية واستهزاء . وثمة صورة فوتوغرافية يظهر فيها ميشيما مرتدياً السترة ذات الصفّين من الأزرار ومعتمراً الكسكيت العسكريّة ، وهو يجلس محاطاً بضبّاطٍ يرتدون زيّاً مماثلاً . ويقف إلى يمينه « موريتا » الذي اعتبره البعض غبيّاً ، بينما ذهب آخرون إلى أنّه من طينة الذين ولدوا ليضطلعوا بالقيادة وأنه ، إلى بعيد ، أفضل أعضاء المجموعة ، بجمالِ قوّته الفتية ووجهه الأملس الذي تخالطه بعضُ السمرة البرونزية التي تذكر بالوجوه الآسيوية في القرن السابع عشر[1] . وخلفهما يقف ثلاثة شبان سيلعبون ، فيما بعد ، دور الشهود على الانتحار ، وهم : « فورو ـ كوغا »، « أوغاوا » ، و « شيبي ـ كوغا » . جميع هؤلاء الشبان (وغيرهم من أعضاء الجماعة ينتمون إلى الأوساط الطالبية) يتركون انطباعاً بعدم النضج ورخاصة العود ، ولكنّ فورو ـ كوغا سيظهر براعته في استخدام السيف ، بعد ذلك بعامٍ واحد ، وبرغمِ السُحنِ اليابانية فإنّ البزّات الصارمة تذكّر بألمانيا وبروسيا القديمة . إلاّ أنّ الأمرَ لا يخرج ، ربّما ، عن عادة مسرحيٍّ معروف ، ما إن عُرفَ بأنّه رجلٌ عملي ، أو بذل جهده ليكون كذلك ، حتّى بات يحمل معه بقايا الأثوابِ والأدواتِ المسرحيّة ، شأن الاستاذ الذي في تحوّله إلى العمل السياسي يحتفظ بأسلوب الأستاذ وطريقته .

بعد وفاة ميشيما مباشرة حُلّت جماعة الـ «Tatenokai» ، بناءً على أوامره الخاصة ، ممّا لا يعني بالضرورة أنّ المجموعة لم تكن سوى العوبة صنعها ثمّ تخلّى عنها ، لإشباع لذة ما أو تلبيةً لرغبةٍ في الظهور أو هوسٍ بالقيادة . كانت هذه الحفنة من الرجال النظاميين تبدو ، في عيون

(١) يبدو هذا الجمال واضحاً في احدى الصور الفوتوغرافية حيث يبدو موريتا ، عاري الرأس ، وتبدو في وجهه بعض الملامح التي تذكّر بملامح « أومي » ، شخصيّة التلميذ المعبودة في « اعترافات قناع » .

معاصريهم ، بدون معنى أو قيمة ، مجرَّد لا شيء سخيف ، ولكنْ قد لا يكون باستطاعتنا اليوم أن نطلق على هذه الظاهرة أحكاماً مماثلة . فنحن نعلم ، من خلال التجربة ، كم من المفاجآت خبأتها لنا البلدان التي اعتقدت أنها حققت التماثل مع النموذج الغربي ، أو أنها في طريقها إلى ذلك ، دون أن تخفي رضاها الظاهر بما تسعى إليه ، كما نعلم كيف كانت الاضطرابات ، في كلّ حالة ، تبدأ عن طريق بعض المجموعات الصغيرة التي تواجه في البداية ، بالاستخفافِ والسخرية . وممَّا لا شك فيه أنَّه إذا كان لأية ثورة وطنية ورجعية أن تنتصر ، ولو لفترةٍ وجيزة ، في اليابان ، كما يحدث الآن في بعض البلدان الإسلاميّة ، فلا يمكن إلاَّ أن تكون مجموعة « كبش الفداء » رائدةً لها .

إنَّ الخطأ الفادح الذي ارتكبه ميشيما في الثالثة والأربعين ، شبيه بالخطأ ، المبرَّر آنذاك ، الذي ارتكبه « إزاو » ابن العشرين عاماً في عام ١٩٣٦ ، وهو أنَّه لم يرَ أن إشراقة وجه صاحب الجلالة في عين الشمس المشرقة من جديد ما كانت لتبدل من حقيقة عالم « البطون المتخمة » ، واللذة « المبالغة » والبراءة « السلعة » ، وأنَّ هذا العالم كان ليتشكَّل من جديد بحيث تعود « زايباتسو » نفسها ، التي بدونها لن تقوم دولة حديثة ، لتحتلَّ من جديد موقعها المزدهر ، سواء احتفظت باسمها القديم أو اتخذت لها أسماء مختلفة . هذه الملاحظات الأوَّلية والقابلة دائماً لأن تكون موضوعاً لأبحاث موسَّعة ، تبدو هنا ملحَّة أكثر من أي مكان آخر ، في الوقت الذي نرى فيه أنَّ من يعاني هذا النوع من التلوث ليس مجموعةً أو حزباً أو بلداً بل هي الأرض كلّها . ومن الغريب ، حقاً ، أن يكون الكاتب الذي أوحى في « بحر الخصوبة » بصورةٍ لليابان التي وصلت ، بدون شك ، إلى

نقطة اللارجوع ، قد آمن فعلاً بأنَّ من شأن أعمال العنف أن تبدِّل شيئاً من هذا الواقع . ولكن يبدو أن الأوساط التي تحيط به ، يابانية كانت أم أوروبيَّة ، لم تكن أكثر قدرة مما نحن عليه الآن ، على إطلاق أي حكمٍ حول خلفية اليأس الذي كان مصدر هذه الأفعال . ففي شهر آب من العام ١٩٧٠ ، أي قبل ثلاثة أشهر من تنفيذ الـ « ستوكو » ، يبدي كاتب سيرة ميشيما الإنكليزي دهشته لسماعه هذا الأخير يعلن أن اليابان مصابة باللعنة : فقد قال : « إنَّ المال والماديَّة هما السائدان . اليابان الحديثة بشعة » . ثمَّ استخدم هذه الاستعارة وأردف قائلاً : « إن اليابان ضحية الثعبان الأخضر . ولن ننجو من تلك اللعنة » . ويتابع الصحفي ـ كاتب السيرة قائلاً : « لم أكن أعرف كيف أفسر أقواله . وعندما خرج قال [أحدنا] : « إنَّه يعاني من إحدى حالات التشاؤم الكلي . والأمر لا يتعدَّى ذلك . ثمَّ أخذنا نضحك ، لكني ، من جهتي ، لم أكنْ أضحك من القلب . ثعبان أخضر : فما رأيكم ؟ » .

هذا الثعبان الأخضر ، رمز الشرّ المستفحل ، ليس ، في الحقيقة سوى الثعبان الذي يهربُ ، تحت ضوءِ الفجر الشاحب ، من منزلِ هوندا المشتعل ، بينما يجلس الناجون على الطرفِ الآخر لحوض السباحة المصمَّم على الطريقة الأميركية ، وهم يتنشقون رائحة الحريق التي تنبعث من جثتي الزوجين الثملين اللذين لم يستطيعا النجاة ، ويذهب السائقُ إلى المدينة ، وكأنَّ شيئاً لم يكن ، لإحضار طعام الفطور . وهو أيضاً الثعبان الذي يلدغ « شان » التي كانت في غيبوبة ويسبِّب موتها . فصورة الأفعى التي ترمز إلى الشر قديمة قِدَم العالم . إلَّا أننا نتساءل هنا عمَّا إذا كانت هذه الأفعى تبدو أقرب إلى التوراة

منها إلى تراث الشرق الأقصى بحيث تبدو وكأنها تنبع من أعماق قراءات ميشيما الأوروبية . وبأية حال فنحن نلاحظ منذ بداية الجزء الأول من الثلاثية ، وعبر حكاية الزمردة المفقودة ، التي تبدو ساذجة للوهلة الأولى ، كيف أنَّ الجوهرة الخضراء تعكسُ صورة هذا الشر الكامن .

لقد اهتمَّ أحد كتاب سيرة ميشيما بايراد أسماء ستة كتاب يابانيين معروفين ، كانوا قد انتحروا في السنوات الستين الأولى من هذا القرن . وليس في هذا العدد ما يدعو إلى الدهشة باعتبار أنَّ اليابان كانت معتادة على مثل هذه النهايات الإرادية ، ولكنَّ أحداً من هؤلاء الكتّاب لم ينتحر بطريقة احتفالية . ووحده ميشيما سيموت بطريقة الـ « سبّوكو » التقليدية التي تعبِّر عن الاحتجاج والتحذير والتي تتمثل ببقر البطن ، ويلي ذلك مباشرة ضرب العنق بواسطة السيف في حال تواجد شخص آخر . (لقد شهدت اليابان آخر الانتحارات الكبيرة في فترة الاضطراب والهزيمة ، أي منذ ربع قرن ، عندما انتحر الأميرال « أونيشي » ، قائد وحدات الكاميكاز ، والجنرال « آنامي » ، وزير الحربيَّة ، ومعه نحو عشرين ضابطاً كانوا قد انتحروا بطريقة الـ « سبوكو » ، بعد استسلام اليابان ، في باحة القصر الامبراطوري أو في أحد حقول التدريب ، ويبدو أنَّ كلَّ هؤلاء قد استغنوا عن وجود مساعدين وعن « ضربة الرحمة ») . إنَّ أعمال ميشيما كلّها تزخر بوصف الانتحارات بطريقة الـ « سبّوكو » . في « خيول هاربة » نذكر الانتحار الجماعي لمجموعة الساموراي المتمردة عام ١٨٧٧ ممَّا زاد في تأثر « إزاو » بها . فقد قام ثمانون من الناجين منهم بعد هزيمتهم على يد الجيش النظامي ، بإقامة الشعائر التقليديَّة للانتحار ، ومنهم من قضى على الطريق ، ومنهم من اختار أن يموت على قمة جبل

مكرّس لشعائر الـ « شنتو » . وأحياناً يصوّر ميشيما بعض الانتحارات القاسية ، كما فعل ذلك البطل الشره الذي يحزُّ رقبته قبل أن يبقر بطنه ، وكذلك بعض المشاهد الأخرى التي لا تخلو من حنانٍ حيث يتحر أشخاص في حضور زوجاتهم اللواتي يصمِّمن هنَّ أيضاً على الموت : إنَّ هذا السيل الغريب من الدم والأحشاء يثير في الوقت نفسه الرعبَ والنشوة معاً شأن كلِّ مشهد يعبِّر عن الشجاعة الكليَّة . فهناك شيء من بساطة شعائر الـ « شنتو » ، التي أقامها هؤلاء الرجال قبل أن يخوضوا المعركة ، تلوِّح في آفاق مشهد المجزرة ، والجنود الذين كانوا يطاردون المتمردين كانوا يصعدون الجبل ببطء شديد ، لكي يتركوا لهم الوقت الكافي للموتِ في سلام .

أما « إزاو » فيُخفق في اللحظات الأخيرة لمحاولةِ الانتحار . لقد كان على عجلةٍ من أمره قبل أن يتمَّ اعتقاله لم ينتظر لحظة الغبطة التي طالما حلم بها : « جالساً تحت شجرة صنوبر ، على شاطىء البحر يتأمل الشمس المشرقة » . فالبحر هنا ، يبدو شديد السواد في الليل ، لكن لا أثر لشجرة صنوبر كما يبدو من غير الممكن انتظار شروق الشمس . إلاَّ أن ميشيما الذي يمتلك حدساً متفوِّقاً في مجالِ الألم الجسدي ، الذي يبقى في ذاته غير قابل للسبر ، يمنح المتمرِّد الشاب ما يعادل شروق الشمس الذي سيحدث فيما بعد : فالألم الحاد الذي تسببه طعنة الخنجر في الأحشاء هو ما يعادل كتلة النار ويشعُّ في داخله وكأنَّه أشعة شمس حمراء .

ونجد في « معبد الفجر » ، ومن خلال احتفال بتقديم ذبيحة حيوانية ، معادلاً لعملية الـ « سبّوكو » التقليديَّة ، وضرب العنق . ففي معبد « كالي المدمِّرة » في « كلكوتا » ، يتأمَّل « هوندا » ، بشيء

من الفضول والانقباض ، المضحّي الذي بضربة واحدة يقطع رأس جدي صغير وما هي إلاّ لحظات ويتحوّل الحيوان المرتعش المقاوم بثغائه إلى شيءٍ ساكن بلا حركة . وإذا ما استثنينا فيلم « شعور وطني » الذي سنتناوله فيما بعد ، فقد أقيمت عروض عامة أخرى : في المسرح ، في احدى مسرحيات « كابوكي » حيث يلعب ميشيما دور « ساموراي » ينتحر . وفي فيلم حيث يلعب دور « كومبارس » ينفّذ الحركة نفسها . وأخيراً ، بل وخاصةً في ألبوم الصور الفوتوغرافية الذي صدر بعد وفاته بعنوان « تعذيب بواسطة الزهور »[1] وهي صور أقلّ إيحاءً بالشهوة الجسدية من سابقاتها . ويبدو فيها ميشيما وهو يتلقى ضروباً مختلفة من الموت : غارقاً في الوحل الذي لا بد أن يكون هنا بمثابة رمز ، أو مدهوساً بسيارة نقل كبيرة محملة بالاسمنت ، أو منتحراً ، في أكثر من صورة ، على طريقة الـ « سبوكو » ، أو حتّى في « الكليشيه » الشهير حيثُ ينتحل صورة « سان سيباستيان » الذي تخترق السهام جسده العاري . من الممكن أن نختار في مثل هذه الصور بين أن نرى نزعة استعرائية أو هاجساً مرضياً بالموت ، وهو التفسير الذي يلائم ، بلا ريب ، ذوق المشاهد الغربي أو حتّى المشاهد الياباني ، في هذه الآونة ، وبين أن نرى ، بعكس ذلك ، نوعاً من التحضير المنهجي للحظة المواجهة مع النهايات الأخيرة ، كما في وصايا كتاب الـ « هاغاكور » الشهير الذي استلهم

---

(١) عندما نعرف أن ميشيما كان قد أشرف على انجاز الترجمة اليابانية لمسرحية « شهادة سان سيباستيان » وقدّمها في طوكيو ، لا بدّ لنا أن نتساءل عمّا إذا كان الكاتب لم يستوح هذا العنوان من أحد مقاطع هذه المسرحيّة الجميلة ،التي كانت أطول وأكثر غنائية مما ينبغي أن تكون عليه المسرحيات ، عندما يقترح الامبراطور أن يجعل سيباستيان يختنق تحت كومة من الزهور .

روح الساموراي في القرن الثامن عشر والذي قراه ميشيما أكثر من مرّة :

[في كلّ يوم تهيّأ للموت لكي يتسنى لك ، حين تزف الساعة ، أن تموت بسلام . فالمصاب حين يأتي ليس بالبشاعة التي كنت تخشاها . .

إجهتد ، كلَّ صباح أن تهدِّئَ من روعك ، وتخيَّل لحظة تمزّق أو تخترق جسدك السهامُ والطلقات النارية والرماح والسيوف ، لحظة تجرفهُ الأمواج العظيمة ، ويُلقى في النار ويصعقه البرق ويبتلعه زلزال ويسقط في هاوية ، أو لحظة يقتله المرض أو حادث مفاجىء .

مت بالفكر كلَّ صباح ، فلن تعود تخاف الموت .]

كيف نتآلف مع الموت أو فن أن تموت جيداً . نجد في كتابات « مونتانيه » (Moutaigne) بعض الوصايا المماثلة (كما نجد ما يخالفها) ، وكذلك الأمر في أحد مقاطع « مدام « دوسيفينيه » (Madame de Sévigné) حيث نراها ، وإن بدا الأمر غريباً ، تتأمّل في لحظة موتها بوصفها امرأة مسيحية صالحة ، ممّا يذكر ، بعض شيء ، بتجربة ميشيما . إلاَّ أنَّ النزعات الإنسانية والمسيحية في تلك الحقبة كانت تنظر إلى النهايات الأخيرة دون أن تجرؤ على السير في اتجاهها . وفي أية حال فالأمر هنا لا يبدو مجرد انتظار للموت بثقة وثبات ، بل يبدو نوعاً من تخيُّل الموت وكأنّه حدثٌ لا يمكن أن نتوقع شكل حضوره ، من بين أحداث عالم لسنا سوى جزء من حركته الدائمة . فالجسد ، « ستار اللحم » هذا ، الذي لا يفي يرتعش ويتحرّك ، سينتهي ممزّقاً إلى نصفين أو متآكلاً حتى العظم ، لكي ينكشف « الفراغ » الذي لم يدركه « هوندا » إلا متاخراً اي قبل ان

يموت . ثمة نوعان من البشر : أولئك الذين يطردون فكرة الموت من أذهانهم لكي يتسنى لهم أن يتمتعوا بحياةٍ أفضل وأكثر حرية ، وأولئك الذين يشعرون ، بعكس ذلك ، بأنَّ الحكمة والقوة في وجودهم إنَّما تنبعان من ترقب الموت في كلِّ الإشارات التي تصدر عنه عبر أحاسيس الجسد أو مصادفات العالم الخارجي . وهاتان الروحيتان لا تلتقيان . فما يسميه البعض هاجساً سوداوياً يراه البعض الآخر قواعد لنظامٍ بطولي . وعلى القارىء أن يكوِّن لنفسه رأياً خاصاً به .

« شعور وطني » (Togoku) هي إحدى أبرز القصص القصيرة التي كتبها ميشيما ، ولم يلبث أن حوَّلها إلى فيلم سينمائي قام هو نفسه بإدارته واخراجه ولعب الدور الرئيسي فيه ، في إطارٍ من ديكورات الـ « نو » التي صمِّمت بما يتلاءم مع الطراز الهندسي المتواضع لمنزلٍ بورجوازي في عام ١٩٣٦ . هذا الفيلم ، الذي ضمنه الكاتب أحداث القصة مكثفة بحيث كان أجمل منها وأشدُّ وقعاً ، اقتصرت أدواره على شخصيتين : ميشيما نفسه لعب دور الملازم « تاكياما » ولعبت دور الزوجة فتاة رائعة الجمال .

تدور أحداث الفيلم مساءَ يوم التمرّد الذي قاده ضباط يمينيون وبعد أن تمَّ سحق هذا التحرُّك بأوامر عليا وإصدار قرار بإعدام المتمردين فوراً . كان الملازم ينتمي إلى المجموعة المتمرِّدة لكنَّه استبعد من قبل أفرادها في اللحظة الأخيرة ، إشفاقاً منهم على وضعه لأنَّه كان قد تزوَّج حديثاً . يبدأ الفيلم بالإيماءات العادية لإمرأة شابة تلقت الخبر عبر الصحف ، وتعلم أن زوجها لن يرغب في العيش بعد موت رفاقه ، وتصمِّم على الموت معه . تنهمك قبل عودته بتوضيب بعض الأواني الزخرفية التي تحبها ، في طرودٍ بريديَّة وتكتب عليها عناوين بعض الأقارب أو أصدقاء الدراسة القدماء لكي يتم

إرسالها إليهم . في هذه الأثناء يعود الملازم . وأوّل ما يفعله بعد دخوله هو خلع معطفه ونفضه من بقايا الثلج العالق به ، ثمّ تأخذه المرأة الشابة وتعلّقه . أما الحركة الثانية فهي الأخرى روتينية ، إذ يدخل إلى الردهة ليخلع جزمته ، فيتكىء على الحائط وينحني واقفاً على ساق واحدة كما ينبغي أن يفعل في مثلِ هذه الحالة . وما من لحظة واحدة، باستثناء لقطة قصيرة ، يبدو فيها الممثل ـ المؤلف أنه يؤدّي ما يتناسب مع السياق الدرامي . إنه لا يقوم إلاّ بالحركات التي ينبغي أن يقوم بها وهذا كلُّ شيء . ثمَّ نعود ونشاهد الملازم وزوجته وهما يجلسان وجهاً لوجه ، على بساطٍ تحت شعار محفور يزيّن الحائط العاري بكلمة : « ولاء » ، الأمر الذي يجعلنا نفكر في أن تلك الكلمة تصلح لأن تكون عنوان القصة والفيلم أكثر من « شعور وطني » ، لأنَّ الملازم سيموت بدافع الإخلاص لرفاقه ، كما أنَّ المرأة الشابة ستموت وفاءاً منها لزوجها ، بينما لا تظهر مشاعر « الوطنية » ، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، إلاّ حين يصلي الزوجان صلاةً عاجلة من أجل الامبراطور أمام المذبح العائلي ، الأمر الذي يعبِّر في هذه الحالة ، وبعد سحق التمرُّد ، عن إحساس بالولاء .

يُفصح الملازم عن قراره ، وتحذو المرأة حذوه ، وللحظة ، إذ يبدو هنا أن ميشيما يلعب دوره ، يُلقي على زوجته نظرةً ساهمةً كئيبة ومفعمة بالحنان تظهر فيها بوضوح عيناه اللتان ستبقيان طيلة فترة احتضاره مظلّلتين بمقدّم قبضته العسكريّة ، كما لو أنهما عينا أحد تماثيل « ميكال آنج » وقد حجبتهما خوذة . إلاّ أنَّ لحظة الحنوّ هذه لا تستغرق وقتاً طويلاً . بعد ذلك يحاول أن يشرح لزوجته الشابة كيف يتمُّ إدخالُ النصل حتّى آخره عندما سيعمل ، بكل ما تبقى لديه من

قوى خائرة ، على طعن رقبته ، لأنّه لن يجد آنذاك مساعداً من شأنه أن يقوم بهذا العمل[1] . ومن ثمَّ نجدهما عاريين يمارسان الحب . لا نرى وجه الرجل بينما تظهر على وجه المرأة علائمُ الألم والبهجة . وليس في كلّ ذلك ما يوحي بفيلم خلاعي : فتقطيع الصورة لا يظهر سوى يدين تغلّان في غابة من الشعر . هاتان اليدان اللتان كانتا أحياناً ، كما في تلمسِ أشباحٍ ، تطوّقان المرأة الشابة أثناء انهماكها في وضع اللمساتِ الأخيرة على مكان الاحتفال وتذكرانها بالغائب . أجزاء من أجساد تظهر وتختفي : التجويف الصغير لبطن الزوجة الشابة حيثُ تمرُّ راحةُ الرجل بحنان وعند المكان الذي سيخترقهُ بسيفه بعد لحظاتٍ قليلة . ها هما قد ارتديا ثيابهما . هي ترتدي « كيمونو » الانتحار الأبيض . وهو يرتدي بزته العسكريَّة ويعتمر قبَّعته ذات المقدِّم الواقي . وها هما يجلسان أمام طاولة واطئة ، ويخطان السطور القليلة التي تفسِّر اقدامهما على الانتحار . ثمَّ يبدأ العمل الرهيب . يُرخي الرجل حزام بنطاله وينزله كاشفاً عن أعلى فخذيه ، ويغلِّف بعناية بالغة ثلاثة أرباع النصل بالورق الحريري الذي يستخدم في الأعمال المنزليَّة وفي الأغراض الصحيَّة ، محاولاً بذلك أن يتجنَّب جرح أصابعه التي ينبغي أن تمسك بالسيف . وقبل العملية الختاميَّة لا يبقى عليه سوى أن يقوم بتجربة أخيرة : يقوم بوخز بطنه وخزةً خفيفة برأس السيف المسنن ، فتسيل قطرات صغيرة

---

(١) يرى « جون ناتان » ، وهو أحد كتاب سيرة ميشيما أن موقف الملازم إزاء زوجته هو موقف رجل « غير طبيعي » لأنّه يطلب منها أن تشهد موته وأن تعاونه في انجازه ضربة الرحمة . إلاّ أنَّ أي قارىء « رواقي » ما كان ليرى ذلك ، وكان « مونتانيه » ليصنِّف « رايكو » إلى جانب « ثلاث نساء طيِّبات » (دراسات ، الكتاب الثاني ، الفصل الخامس والثلاثون) .

من الدماء ، تكاد تكون غير مرئية وتختلف عن تلك التي ستندلق فيما بعد والتي ستكون في الوقت نفسه تعبيراً صادقاً عن دماء الممثل و « دماء الشاعر » . الزوجة ترمقه وهي تحبس دموعها ، لكنها ، شأننا جميعاً في اللحظات الحاسمة ، نعلم أنّه وحيدٌ ، مستغرق في هذه التفاصيل العملية التي تشكل ، في كلّ حالة ، دوّامة المصير . إنّ الحركة التي تحزُّ البطن بدقّة جراحيَّة تقطع بصعوبة ألياف العضل التي تقاوم ، ثمَّ ترتفع قليلاً لكي يكتمل الشق . يحفظ مقدَّم القبعة سمة النظرات المُغفلة ، لكنَّ الفمَ يتقلَّص ، وفي مشهدٍ يفوقُ بفظاعته منظر أحشاءِ حصان الـ « كوريدا » الجريح التي تندلق الآن على الأرض ، يرتفع الساعد مرتجفاً بما تبقّى فيه من قوة بحثاً عن أسفل العنق حيث يغرز رأس المدية التي ستعمل المرأة ، وفق ما أمرها به ، على إدخاله حتّى نهايته . لقد قُضي الأمر : ويتهاوى القسمُ الأعلى من الجسد . تذهب الأرملة الشابة إلى الغرفة المجاورة ، وتصلحُ ، بشيءٍ من الخشوع ، من زينةِ وجهها الذي تغطيه المساحيق على طريقة نساء اليابان القديمة ، ثمَّ تعودُ إلى غرفةِ المنتحر . لقد ضرَّجت الدماء أطراف الكيمونو السفلى والجاربين البيضاوين . وبدت الطرحة الطويلة وكأنها تخط شيئاً ما على الأرض . تنحني وتمسح القيح عن شفتي الرجل ، ثمَّ بسرعةٍ تنحر نفسها بواسطة مدية استلّتها من كمّها الطويل ، وبحركةٍ رشيقة كما اعتادت النساء اليابانيات أن تفعلن فيما مضى . إذ لا يعقل أن يتحمَّل المشاهدُ مشهدين متتالين لاحتضار واقعي . يهوي جسد المرأةِ ، بانحرافٍ ، على جسدِ الرجلِ الممدَّد . ويختفي الديكور المتواضع . ويتحوَّل الحصير المقصَّب إلى جرفٍ رملي أو إلى امتدادٍ من الحصى الرقيق ، المتماوج ، على ما يبدو ، كمعطفِ « نو » ، وكما لو أنَّ المنتحرين يبحران على طوفٍ ، ويرحلان على غير

هـدئ مأخـوذين بالخلود حيث أصبحـا الآن . وحدهـا شجـرة صنـوبر صغيرة تظهرُ ، بين الحين والآخر لتذكر بالعالم الخـارجي في هذه المسـاء الشتوي أو بالأمكنةِ التقليديَّة القديمة للـ « نو » ، في الخـارج ، وللحظةٍ عابرة ، في الحديقة الصغيرة لدراما الشجاعة والدماء هذه .

إذا كنت قد توقفت طويلاً عند هذا الفيلم ، الذي يشكل ، بمعنى ما ، نوعاً من العرض التجريبي ، فلأنَّ المقارنة مع « سبّوكو » ميشيما نفسه تتيح لنا أن نحدِّد ، بشكل أفضل ، المسافة التي تفصل بين كمال الفن ، الذي لا يظهرُ ، تحت شعاع الخلود القاتم أو المضيء ، سوى الجرهري ، وبين الحياة بكلِّ فظاظاتها وخيباتها والتباساتها المحيِّرة ، والناجمة بدون شك عن عجزنا الدائم ، حين يقتضي ذلك ، عن الذهاب إلى داخلِ الكائنات وإلى أعماق الأشياء ، بل وتتيح لنا ، وبسبب ذلك ربَّما ، أن نفهم هذه الغرابة التي لا تحصى لحياة « مباشرة » يمكن أن نطلق عليها صفة « الوجوديَّة » التي باتت شائعة الاستعمال . وكما نرى في فيلم « انجيل القديس متَّى » لبازوليني كيف أن « يهوذا » الراكض نحو نهايته لم يعد رجلاً بل دوَّامة ، كذلك في اللحظات الأخيرة من حياة ميشيما تفوح رائحة « أوزون » الحيوية الخالصة .

لقد صادف ميشيما ، قبل وفاته بنحو سنتين ، هذه النعمة التي تبدو دائماً وكأنها قابلة لأن تُعطى عندما تكتسب الحياة سرعةً أو وتيرة ما . هنا تظهر شخصيَّة جديدة ، « موريتا » البالغ من العمر آنذاك إحدى وعشرين سنة . شاب ريفي تلقى علومه في مدرسة كاثوليكية ، جميل ، قصير القامة مع شيء من السمنة ، يحتضنُ في داخله شعلة الولاء التي تلهب من سيناديه فيما بعد باسم « معلمي » (سنساي) ، وهو اللقب الفخري الذي يطلقه الطلَّابُ على معلميهم . وقد قيل أنَّ حسَّ المغامرة السياسية المباشرة لدى ميشيما

كان يلائمُ إندفاع هذا الشاب . إلاَّ أننا ذكرنا كيف أنَّه حاول أن يحدُّ من اندفاعه عام ١٩٦٩ عند مناقشة أحد المشاريع التجريبيَّة . حتَّى أنَّ البعض يظنُّ أن بعض المظاهر غير المستحبَّة في الـ «سبوكو» الذي نفذه الرجلان[١] ، كانت وليدة مخيلة أصغرهما سنَّاً الذي لا بدَّ أنَّه كان شديد التأثر بالأفلام السينمائية وبروايات العنف ، ولكنَّ ميشيما لم يكن في حاجة لمن يوحي إليه بمثل هذا الميل . أقصى ما يمكن أن يقال هو أن ميشيما ربَّما يكون قد استعاد شيئاً من حيوية انطلاقته عندما التقى أخيراً بالرفيق ، وربَّما المتعصِّب ، المنشود . (وكان موريتا آخر المنتسبين إلى جماعة كبش الفداء) . يتخذ هذا الشاب الذي يضجُّ بالحيوية مظهر فتى شديد المراس ، حتَّى أنه شارك في تمارين الـ « تاتنوكاي » وهو يجرجر ساقه المجصصة بسبب كسر أصيب به أثناء ممارسته للرياضة البدنية ، « يتبع ميشيما أينما ذهب كخطيبته » ، ويكتسب التعبير معناه هنا ، حين نعلم أن كلمة « خطوبة » تعني « نذر الوفاء » ، وما من وفاءٍ أصعب من وفاء الوعدِ بالموت . ولقد شدَّد أحد كتَّاب السيرة الذين ينطلقون في تفسير شخصيَّة ميشيما من معطيات أيروسية بحتة ، على الجانب الشهوي ، الذي يبقى إفتراضياً بأية حال ، لهذه العلاقة . وقد استخدم هذا التفسير في محاولة إظهار الـ «سبّوكو» (Seppuku) وكأنه انتحار على طريقة الـ «شنجو» (Shinju) أي شبيه بالانتحار الثنائي الشائع في مسرحيات الـ « كابوكي » ، والذي يقوم به عادةً فتاة تنتمي لإحدى البيوتات السريَّة وشاب فقير لا يستطيع أن يحرِّر حبيبته أو أن

---

(١) أفكر هنا في الحوادث ذات الطابع الإرهابي في مكاتب وزارة الدفاع الوطني .

يحافظ عليها . ويتمُّ هذا الانتحار ، في معظم الأحيان ، غرقاً[1] . لا يُعقل أن يكون ميشيما ، الذي كان يهيء لموته الاحتفالي ، طوال ست سنوات ، قد قام باخراج مسرحي لهذا المشهد المعقّد الذي تخلله استدعاء فرق الجيش وتظاهرات عامة ، بهدف خلق عناصر ديكور لرحيلٍ ثنائي . فالأمر أبسط من ذلك ، وقد حاول أن يشرح وجهة نظره حول هذه النقطة في نقاشه مع الطلبة الشيوعيين ، عندما قال أنّه بات يفكّر في أن الحبَّ نفسه بات مستحيلاً في عالم ينقصه الإيمان ، معتبراً أنَّ الحبيبين يشكلان زاويتي قاعدة المثلث والامبراطور الذي يقدّسانه هو القمة . فإذا ما استبدلت كلمة « امبراطور » بكلمة « قضية » ، أو « الله » ، نصل إلى مفهوم جوهر التعالي الضروري للحبّ . وكان « موريتا » بولائه شبه الساذج ، يتجاوب مع هذه الضرورة . هذا كلُّ ما يمكن أن يُقال باستثناء احتمال أن يرغب كائنان كانا قد صمَّما على الموت معاً ، وواحدهما على يدِ الآخر ، أن يلتقيا ولو لمرَّةٍ واحدة في السرير ، وهي الفكرة التي لم تكن روحيَّة الساموراي لتخالفها .

كلُّ شيء بات جاهزاً . وقد حُدِّد يوم الـ « سبوكو » في ٢٥ تشرين الثاني عام ١٩٧٠ ، وهو يوم تسليم الجزء الأخير من الثلاثية للناشر . فبرغم إنهماكه بنشاطاته المختلفة يحرص ميشيما على التوفيق بين حياته ومتطلبات عمله ككاتب : فهو يفاخر بأنّه لم يتأخر يوماً عن

---

(١) أحد الأمثلة النادرة على قيام رجلين بالانتحار غرقاً على طريقة الـ « شنجو » هو الانتحار الثاني الذي حاوله « سايغو » ، احد أكبر المحرضين الليبراليين في القرن التاسع عشر ، مع صديقه الراهب « غيسهو » ولأسباب سياسية في الغالب . وقد فشلت محاولتهما لأن سايغو انتشل واعيد إلى الحياة .

تسليم مخطوطة في موعدها المحدَّد . لقد أعدَّ العدَّة لكل شيء ، حتى قطائل القطن التي ستستخدم لمنع اندلاق الأحشاء بسبب تقلصات الاحتضار ، رغبةً منه في احترام مشاعر الآخرين وربَّما تعبيراً عن أقصى الرغبة في الحفاظ على وقار جسده حتى النهاية . في ٢٤ تشرين الثاني ، وبعد تناول طعام العشاء برفقة محازبيه الأربعة ، ينسحب ميشيما إلى غرفته ، كما في كل ليلة ، لينصرف إلى عمله ، ينجز مخطوطته أو يضع عليها اللمسات الأخيرة ، يوقّعها ويضعها في مغلَّف بانتظار أن يأتي أحد مستخدمي الناشر في الصباح التالي ويأخذها . وفي اليوم المرتقب ، يستحمّ ويحلق ذقنه بعناية ، يرتدي البزة النظامية لجماعة « كبش الفداء » فوق سرولة من القطن الأبيض وفوق جسده العاري . إنها تصرّفات يوميَّة لكنَّها تكتسب رهبة ما لن يحدث بعد اليوم . وقبل أن يغادر مكتبه ، ترك على طاولة المكتب قصاصة ورق كتب عليها : « حياة البشر قصيرة ، لكني أودّ أن أحيا إلى الأبد » . عبارة توحي بأنها سمة الكائنات التي هي من الحماسة بحيث لا تجد ما يشبع رغباتها . وإذا ما أمعنا النظر فيها لا نجد أي تناقض بين حقيقة أنَّ هذه الكلمات القليلة قد كتبت عند الفجر وحقيقة أن كاتبها سيموت في نهاية فترةِ الصباح .

يترك مخطوطته على الطاولة في الردهة الخارجية . محازبوه الأربعة ينتظرونه في سيارة جديدة كان « موريتا » قد اشتراها . ميشيما يحمل حقيبة جلدية تحتوي على سيف من القرن السابع عشر وهو إحدى أغلى مقتنياته . كما تحتوي الحقيبة على مدية طويلة . وفي الطريق تعبر السيارة أمام المدرسة حيث توجد بكر ولديه ، فتاة في الحادية عشرة من عمرها ، اسمها « نوريكو » : «إنها اللحظة التي تصدح فيها

موسيقى عاطفية في الأفلام السينمائية » قال ميشيما مازحاً . دليل حساسية بليدة ؟ قد تكون عكس ذلك . إذ يبدو أحياناً أنه من الأسهل أن يتكلَّم المرء مازحاً عمَّا يعتصر قلبَه بدل أن يلتزم الصمت المطبق . ولا شكَّ في أنه ضحك ، تلك الضحكة المجلجلة والقصيرة التي عُرف بها ، والتي هي سمة الذين لا يضحكون بكليتهم . ثمَّ يبدأ الرجالُ الخمسة بالغناء .

ها هم وصلوا إلى مقصدهم ، مبنى وزارة الدفاع الوطني . إلَّا أن هذا الرجل ، الذي سيموت بعد ساعتين ، والذي يعتقد ، على أية حال ، أنَّه أصبح ميتاً منذ اللحظة ، يُعلن عن رغبته الأخيرة : أن يتكلَّم إلى الجنود وأن يفضح ، أمامهم جميعاً ، الحالة البائسة التي يرى أنَّ البلاد تتخبَّط فيها . أيعتقد هذا الكاتب الذي اختبر فقدان الكلمات مذاقها ، أنَّ الكلام أوفر حظاً ؟ مما لا شك فيه أنَّه أراد أن يضاعف الفرص المتاحة له في الإعلان عن دوافع موته ، لكي لا يعمل فيما بعد على إخفائها أو إنكارها . وتؤكد الرسالتان اللتان أرسلهما إلى إثنين من الصحفيين داعياً إياهما للحضور في تلك اللحظة دون أن يفصح عن الأسباب التي دعته إلى ذلك ، أن ميشيما كان يخشى ، وعن حقّ ، من هذا التزييف الذي قد يحدث بعد موته . ومن المحتمل أيضاً أن يكون نجاحه في بثِ بعض الحماس الذي يلهبه في نفوس المنتمين إلى جماعة « كبش الفداء » قد دفعه إلى الاعتقاد بأنه يستطيع أن يؤثِّر ، كذلك ، على بضع مئاتٍ من الرجالِ المحتشدين هناك . لكنْ ، وحده الجنرال ، القائد الأعلى ، يستطيع أن يمنحه الإذن الضروري للقيام بذلك . كان ميشيما قد حصل على موعد سابق متذرعاً بأنَّه يرغب في عرضِ السيف الجميل،

كفة أحد أشهر صانعي الأسلحة القدماء ، على القائد . ثمَّ يعمد ميشيما على تبرير وجود رجاله بالبزّات النظاميّة بأنّه سيتوجه لحضور أحد اجتماعات المجموعة . وبينما يستغرق القائد في تأمُّل الإشارات الدقيقة ، التي تكاد تكون غير مرئية ، على امتداد النصل الفولاذي المصقول ، يقوم اثنان من المحازبين بتقييد يديه وساقيه وربطه إلى الكنبة . بينما يهرع ميشيما نفسه لإقفال الأبواب وسدّ كلّ المنافذ . ثمَّ يفاوض المتآمرون مع المحتشدين في الخارج . ويطالب ميشيما بجمع الجنود الذين سيخاطبهم من على الشرفة . وإذا رفض الجنرال سيُعدم . لذلك وجد الطرف الأخر أنّه من الحكمة الرضوخ لهذا المطلب ، ولكنْ خلال محاولة مقاومة جاءت متأخرة قليلاً تمكن ميشيما و « موريتا » ، اللذان كانا قد تركا الباب مفتوحاً ، من جرح سبعة مهاجمين . مما لا شك فيه أن هذا الأسلوب يبدو إرهابياً ولا يثير فينا غير السخط بعد أن شهدنا العديد من المحاولات المماثلة في كل مكانٍ تقريباً وخلال الأعوام العشرةِ التي تفصلنا عن هذه الحادثة . ولكنّ ميشيما يصرُّ على الإفادة ، حتى النهاية ، من فرصته الأخيرة .

يتمُّ حشد القوات في الباحة . نحو ثمانمئة رجل لا يخفون تبرُّمهم من اضطرارهم لترك أعمالهم الروتينية أو حرمانهم من أوقاتِ راحتهم لكي ينفذوا هذه السخرة غير المتوقعة . القائد ينتظر بفارغ الصبر . يفتح ميشيما الباب ويخرج إلى الشرفة ، ويقفز ، بمرونة رياضيّ بارع ، ليقف على حافة الدرابزين : « إننا نرى اليابان تتخم نفسها بالرخاء وتسقط في العدم الروحي . . . سنعيد لليابان صورتها المشرقة ونموت في سبيل ذلك . أيُعقَل أن لا تكونوا متشبثين بغير الحياة ، تقبلون بعالمٍ تموت فيه الروح ؟ . . . إن الجيش يحمي المعاهدة[1] نفسها التي

(١) المعاهدات اليابانية ـ الأميركية ، التي تمّ تجديدها قبل ذلك بعام واحد .

تسلبه حقَّ الوجود . . . كان على الجيش أن يستولي على السلطة في ٢١ تشرين الأول ١٩٦٩ ، وأن يطالب بتعديل الدستور . . . إنَّ قيمنا الجوهرية ، كيابانيين ، مهدَّدة بالخطر . . . ولم يعد للامبراطور مكانته الحقيقية في اليابان . . . » .

تُوجه إليه شتائم وكلمات بذيئة . ويظهر في آخر صوره الفوتوغرافية ، رافعاً قبضته وفاتحاً فمه ويبدو بمثل تلك البشاعة المميِّزة لرجل يصرخ أو يصيح . وترتسم على وجهه علامات من يحاول عبثاً إسماع صوته ، مما يذكرنا ، بشيءٍ من الأسى ، بصور الديكتاتوريين أو الديماغوجيين ، من مختلف الانتماءات ، الذين أفسدوا حياتنا منذ نصف قرنٍ وحتَّى الآن . إلاَّ أنَّ صوتاً حديثاً يأتي ليختلط هو أيضاً بهذه الأصوات الصاخبة : صوت طائرة مروحيَّة كان قد تم استدعاؤها لتحوِّم فوق الباحة ويغلبُ ضجيج محركاتها على كلِّ شيء .

بقفزةٍ ثانية يتراجع ميشيما إلى الشرفة . يفتح الباب ويدخلُ بعد أن يتبعه « موريتا » الذي كان يحمل يافطةً تحمل عبارات احتجاج ومطالب مماثلة . يجلس ميشيما على الأرض ، وعلى بُعد متر واحد من الجنرال ، يبدأ بتنفيذ الحركات التي كان قد نفذَّها في دور الملازم « تاكياما » ، حركةً تلو حركة وببراعة ظاهرة . هل كان الألم مماثلاً لما كان ينتظره ولما كان يحاول أن يعتاد عليه عندما أراد أن يقلِّد لعبة الموت ؟ كان قد طلب من « موريتا » أن لا يدعه يتألم طويلاً . رفعَ الشابُ سيفه ، ولكنَّ الدموع كانت تغشى عينيه ويداه ترتجفان . فلا ينجح في تسديد الضربات الثلاث على عنقِ المحتضر وكتفيه . « أعطنيه ! » ويأخذ « فورو- كوغا » السيفَ برشاقة وبضربةٍ واحدة

ينفّذُ ما ينبغي أن يفعله . في تل الأثناء كان « موريتا » قد جلس بدوره على الأرض ، ولكن قواه الخائرة لم تكن لتساعده فلم يستطع ، بواسطة المدية التي انتزعت من يد ميشيما ، إلا أن يحدث جرحاً عميقاً في بطنه . إلاَّ أن نظم الساموراي تنصُّ على ما يمكن القيام به في مثل هذه الحالة : فإذا كان المنتحر فتياً أو عجوزاً أكثر مما ينبغي ، أو إذا كان ضعيفاً غير رابط الجأش بحيث لا يستطيع أن يحدث الجرح الكفيل بقتله ، فينبغي أن يُقتل على الفور : « هيا ! » وهذا ما فعله « فورو ـ كوغا » .

ينحني الجنرال بمقدار ما تسمح به القيود التي تكبله ويتمتم بصلاة الموتى البوذية : «Namu Amida Butou !» يتصرَّف الجنرال ، بعكسِ ما نتوقعه منه ، بلباقةٍ ظاهرة أمام هذه المأساة الرهيبة التي كان شاهداً عليها : « لا تواصلوا هذه المجزرة . فلا فائدة منها » . فيجيب الفتيان الثلاثة بصوتٍ واحد أنهم أقسموا على أن لا يموتوا . « إذن إبكوا ما استطعتم الآن ، ولكن تمالكوا أنفسكم عندما تفتح الأبواب » . قال هذه العبارة بلهجة تأنيب جافة ، ولكنَّها ، بأيةِ حال ، كانت أفضل من أمر صارم بالتوقف عن البكاء . « غطُّوا هاتين الجثتين بلياقة » . فيغطي المحازبون الثلاثة أسفل الجثتين بسترة ويصلحون من وضعِ الرأسين المضروبين دون أن يتوقفوا عن البكاء . وأخيراً يطرح عليهم القائد السؤال البديهي في مثل هذه الحالة : « هل ستدعون مرؤوسيَّ يرونني مقيَّداً بهذه الطريقة ؟ » . فيتمُّ حلُّ وثاقه . ثمَّ تفتح الأبواب وتتم إزالة العوائق من خلفها . يمدُّ الفتيان أيديهم لتوضع فيها القيود الحديديَّة لرجال الشرطة الذين كانوا في انتظارهم . ويندفع الصحفيون إلى داخل القاعة حيثُ تسود رائحة المجزرة . فلندعهم لمشاغلهم .

لنلتفت إلى أقوال الحضور . رداً على سؤال قال رئيس الوزراء : « لقد كان معتوهاً » . والد ميشيما كان قد تلقّى الخبر الأوّلي بواسطة الراديو الذي بثّ الأقوال التي توجه بها إلى الجنود . وكان ردّ فعله هو ردّ الفعل النموذجي لربّ الأسرة : « كم سيسبب لي من متاعب ! ينبغي أن أتقدّم بالاعتذار إلى السلطان . . . » . الزوجة « يوكو » تلقت الخبر في الثانية عشرة وعشرين دقيقة ظهراً ، بينما كانت تستقل سيارة إجرة كان من المفترض أن توصلها إلى مأدبة غداء . وعندما سُئلت فيما بعد عن الحادثة قالت أنها كانت تتوقع ما حدث ولكن ليس قبل سنة أو سنتين . (كان ميشيما قد قال يوماً « ان يوكيو تفتقر إلى المخيِّلة ») . أمّا الأقوال المؤثرة فقد صورت عن الوالدة أثناء استقبالها للمعزين . « لا تشفقوا عليه . لأوّل مرّةٍ في حياته فعل ما كان يرغب فيه » . كانت تبالغ بدون شك ، ولكنّ ميشيما نفسه كان قد كتب في أواخر تموز ١٩٦٩ : « عندما استرجع الأعوام الخمسة والعشرين المنصرمة ، تمتلكني الدهشة من الفراغ الذي كان يسودها . أكاد لا أستطيع أن أقول أنني عشت » . حتّى في أكثر مراحل العمر ألقاً وكفايةً ، يندر أن يحقّق المرء ما يرغب فيه ومن أعماق « الفراغ » وذرواته ، ما كان وما لم يكن ، يبدوان معاً مجرّد سراب أو أضغاث أحلام .

لدينا صورة فوتوغرافية للعائلة ، لجميع أفرادها ، وهم جالسون على صفٍ من الكراسي أثناء احتفال بذكرى الوفاة التي ، برغم الرأي العام لم يرحّب بالـ « سبوكو » ، استقطبت عدة آلاف من المشاركين . (إذ يبدو أنّ هذا التصرّف العنفي قد أقلق ، وفي العمق ، كلّ الناس الذين كانوا يحيون في عالم يبدو لهم خالياً من المشاكل .

وبمجرَّد النظر إليه بجديَّة كان يعني لهم إنكار تكيفهم مع الهزيمة وتخليهم عن مسار التحديث ومرحلة الرخاء التي نتجت عنه . لقد كان من الأفضل لهم أن ينظروا إلى هذا السلوك بوصفه مزيجاً بطولياً وعبثياً من الأدب والمسرح والحاجة لاستثارة الكلام على الذات) . ومما لا شك فيه أن كلاً من « آزوسا » ، الأب ، و « شيزوا » الأم و« يوكو » الزوجة ، كان يحتفظ لنفسه بحكمه أو تفسيره الخاص لهذا الحدث . وهم يظهرون في صورة جانبية ، الأمّ مطأطأة الرأس قليلاً ، مضمومة الكفَّين وقد أضفى عليها الألم مسحةً من الكآبة . والأب منتصب في وقفة وقورة ويبدو أنَّه يعلم أن أحداً ما يلتقط له صورة . أما « يوكو » فجميلة وغامضة كما كانت دائماً . ومعهم يقف ، من الزاوية القريبة الينا ، « كواباتا » ، الروائي العجوز الذي ، لسنة خلت ، نال جائزة نوبل ، وهو استاذ الفقيد وصديقه : وجه ضامر لعجوز يبدو من الرقة ، ومن الصفاء بحيث يبدو على ملامحه الحزن . بعد ذلك بسنة واحدة انتحر « كواباتا » بدون شعائر بطولية (لقد اكتفى بأن يفتح صنبور الغاز) وقد نُقل عن لسانه أنَّه قال أن ميشيما قد أتى لزيارته خلال ذلك العام .

أمَّا الآن فنتناول الصورة الأخيرة التي احتفظنا بها للنهاية . صورة لم تنشر من قبل لأنَّها مفجعة . رأسان على سجادة إصطناعية في مكتب الجنرال ، موضَّبان وأحدهما إلى جانب الأخر كوتدين يكادان يتلامسان . رأسان ، كرتان بدون حياة ، دماغان لم تعد تحييهما الدماء ، عقلان آليان متوقفان عن العمل لم يعد باستطاعتهما أن يفرزا وأن يفسِّرا هذا السيل المتدفق من الصور والانطباعات والإثارات والأجوبة التي تعبرُ الرأس كلَّ يوم بالملايين ، والتي تشكل مجتمعةً ما

نسميه الحياة والروح والحواس والدوافع التي تثير الحركة في الأجزاء المتبقية من الجسد . رأسان مقطوعان ، أصبحا في عالم آخر حيث يسود قانون مختلف ، ويثيران لحظة التأمل ، قدراً من الدهشة يفوق الاحساس بالرعب . وكلُّ أحكام القيمة في حضورهما ، سواء كانت أخلاقية ، سياسية أم جمالية ، تبدو ، في تلك اللحظة على الأقل ، محكومة بالصمت . إذ تبدو الفكرة التي يوحي بها المشهد على قدر أكبر من التضليل والبساطة : فمن بين الأعداد التي لا تحصى من الأشياء الموجودة الآن أو التي كانت فيما مضى ، كان هذان الرأسان ؛ وهما الآن . وما يملأ هذه العيون الآن يتعدَّى يافطة الاحتجاجات السياسية كما يتعدَّى كلَّ صورة ذهنية أو جسدية أخرى . حتَّى أنه ليس الفراغ الذي تأمله « هوندا » والذي يبدو فجأةً مجرَّد مفهوم أو رمزٍ حافظ ، برغمِ كلِّ شيء ، على مدلوله الانساني . شيئان ، بقايا ، باتت وكأنها غير عضوية ، لِبُنى مدمَّرة ، ولن يبقى منها ، بعد إحراقها ، سوى فضلات من المعدن والرماد . ولا يمكن أن يكونا موضوع تأمل ، لأننا تنقصنا المعطيات لكي نستطيع أن نتأمَّل في حقيقتهما . حطامان يجرفهما « سيل الفعل » ، كانت قد أمهلتهما موجة ، على الرمال الجافة ، للحظة ، ثمَّ تعود لتذهب بهما .